DU CINÉMA

REVUE DE CRITIQUE ET DE RECHERCHES CINÉMATOGRAPHIQUES



1re SÉRIE ▪ N° 1 DÉCEMBRE 1928 Frs : 8

PARIS ▪ LIBRAIRIE JOSÉ CORTI, 6, R. DE CLICHY, IXe ▪ Tél. Louvre 47-70

DU CINÉMA

REVUE DE CRITIQUE ET DE RECHERCHES CINÉMATOGRAPHIQUES

PIERRE KÉFER et JACQUES NIEL, directeurs ■ JEAN GEORGE AURIOL, rédacteur en chef

Adresser toute la correspondance à la Librairie JOSÉ CORTI, 6, Rue de Clichy, Paris IXᵉ. Téléphone : Louvre 47-70. Chèques postaux 1183.74 Paris.

La Rédaction reçoit le Samedi de 10 heures 30 à midi à la Librairie Corti.

Abonnement à la 1re Série de 6 cahiers donnant droit à une invitation pour deux personnes pour toutes les présentations spéciales en 1928-29.

France et Colonies	40 francs.	Le numéro	8 francs.
Union Postale	70 francs.	Le numéro	12 francs.
Autres Pays	85 francs.	Le numéro	15 francs.

ENQUÊTE

Avez-Vous Peur du Cinéma ?

I

Cette simple question est, à dessein, d'une franchise et d'une lourdeur bien faite pour vous déconcerter. J'ose vous prévenir qu'elle est à double sens et que la seule chose qui nous occupe est de savoir lequel vous pourrez choisir.

Je ne parle pas du Cinéma considéré comme débit public reconnu et encouragé d'emmerdement, d'horreur ou de rigolade.

Je ne pense pas davantage à connaître, après tant d'autres, votre opinion personnelle sur « l'avenir », « les possibilités », tous les « ce qu'il reste à faire » et tous les « sur une voie nouvelle »... Le Cinéma n'est pas un art, ou s'il en est un, c'est, au même titre que tous les autres, comme subterfuge plus ou moins fragile qu'il s'agit de briser au premier moment qu'il devient un refrain, un refrain qui n'aurait plus rien à dire, une habitude qui n'aurait plus rien à soutenir. Il ne serait pas trop tôt de l'identifier comme force, de le reconnaître comme acte, *de l'utiliser comme signe.*

Je n'arrive pas à comprendre le sens du mot « art » sinon en tant que forme instrumentale provisoire du destin, du désir, des magies d'un être. Le Cinéma doit servir, doit découvrir, doit tracer des signes, il doit révéler, ou alors balayez-moi tout cela qui n'est plus qu'une manie, c'est trop juste.

Attention. Nous avons déjà quelques témoignages, au premier rang desquels je placerai, pour vous aider,

« *Une Idylle aux Champs* »
« *Nosfératu le Vampire* »
« *Entr'acte* »
« *L'Etoile de Mer* »

Voici peut-être un nouvel oracle, voilà sûrement un mystère nouveau. Quelque chose qui n'a pas tout dit. Allez-vous en si vous ne voulez pas apprendre de lui, connaître par lui, vivre par lui certaines manifestations immédiates de l'esprit ; par exemple le hasard, par exemple la mémoire, par exemple l'humour, par exemple la nuit.

Pourquoi enfin, pourquoi n'auriez-vous pas peur puisqu'on emploie avec vous les plus purs stratagèmes des actes, et puisque surtout le Cinéma, de par la nature même de ses expériences se trouve être à la fois le lieu de l'arbitraire et de l'inévitable ?

Je ne tiens pas à une réponse : je vous demande votre secret.

II

Si vous êtes très embarrassé, ou si ce langage ne vous semble pas clair, veuillez répondre au questionnaire suivant:

1° Qu'est-ce, pour vous, que l'expression « révélation cinématographique » ?

2° Existe-t-il un ou plusieurs films qui, par un caractère bouleversant, ou imprévu, ou incompréhensible, ou dérisoire, ou tragique, vous ait, à aucun moment, troublé, ou mieux inquiété?

3° Et pourquoi, s'il vous plaît?

ANDRE DELONS.

Voici trois premières réponses. Comme nous l'avions prévu et souhaité elles accusent une diversité de réactions et de pénétration très nette. Nous n'ajouterons rien à ces réponses pendant le cours même de l'enquête. Ce sont des expériences que nous mettons sous vos yeux.

RENE CLAIR:

Le monde sur lequel s'ouvre l'écran, son arbitraire, sa logique aussi, enfin sa poésie, et c'est tout ce que je lui demande, je m'y plais à ce point qu'il me semble impossible d'en avoir peur. Etes-vous réellement si craintif ? C'est l'autre monde qui m'effraie, celui qui commence autour du cadre de cet écran et s'étend, par dessus les têtes de l'orchestre, jusqu'à certains lieux que je connais bien.

Ne m'en demandez pas davantage. Je ne suis pas d'humeur à vous livrer tous mes secrets en une fois.

G. RIBEMONT-DESSAIGNES :

S'il est une de ses créations dont l'homme puisse avoir peur, c'est bien le cinéma. Il n'y a guère que celui-ci qui dépasse sa volonté à tel point que les ponts puissent être, à certain moment, coupés. Mais ils ne le sont pas encore. Et je me contente de jouer avec la peur en attendant.

Un univers entoure notre carapace. Nous n'avons de plus cher désir que de la franchir pour pénétrer dans cet univers, mais daigne-t-il paraître, et notre cœur se fige dans une poitrine d'étain.

Les faillites successives de toutes les tentatives astronomiques destinées à sortir du subjectivisme et pénéter dans les environs de l'univers surréel nous ont conduits à de singulières extrémités. Le moindre miracle nous tirerait d'affaire pour un temps.

Pour un temps seulement. Car, en vérité, un miracle qui se réalise n'est pas un miracle. Il ne se produit rien que nous ne naturalisions aussitôt. Qu'on se représente ce que la religion catholique appela miracle, et ce qu'elle nomme encore ainsi à Lourdes ou ailleurs, et l'on est épouvanté de tant de mesquinerie. Il s'agissait de se satisfaire à peu de frais, et sans doute l'apparition d'événements contraires en leur esprit à toute loi telle que nous concevons une loi, jetterait l'homme dans un tel abîme d'épouvantable félicité que la question humaine serait d'un coup liquidée.

Certes, nous n'attendons pas du cinéma qu'il nous mène à un tel point mais il serait déjà beau qu'il ouvrît les premiers hublots sur la mer métaphysique, et nous permît de frissonner sous le souffle de l'air inconnu.

Les armes que le cinéma insinue dans les interstices de l'inconnu pour nous en faire apparaître les signes, sont la présence de l'animé derrière l'inanimé et de l'inanimé derrière l'animé, et le maniement, à son gré, du temps.

La peinture a parfois laissé entendre qu'elle était capable de soulever le même pan de la carapace de notre isolement, mais il lui manquait le maniement du temps. La poésie a épelé les signes, mais nous ne les avons pas vus. On n'a peur ni de l'une ni de l'autre. On sait trop qu'il s'agit de premiers pourparlers sans danger.

Le cinéma tel qu'il nous apparaît déjà nous fait mesurer et entendre les pas du destin. Les terribles coïncidences, l'immensité spéciale de l'amour, le peuplement des ténèbres par l'éternité, peuvent faire enfin pourrir le bureaucrate de l'âme et de l'œil. Il n'est pas dit qu'on ne leur doive un jour une nouvelle morale et que toutes les lignes de la main n'en soient changées. Les arsenaux qu'on porte en son propre désert, révulsé jusqu'aux limites possibles, circulant en liberté et vous sautant à la gorge au coin d'un bois... Peu importe ce qu'on en fera ni si cela se fera, si pour moi cela est.

Je m'attends toujours à voir apparaître dans la matière inanimée les manifestations de la vie métaphysique. C'est pourquoi je suis prêt à lui céder lâchement, comme on peut céder à la lave qui coule de l'Etna.

Jusqu'à présent c'est dans les films de Charlie Chaplin et de Man Ray que j'ai saisi la présence immédiate de ce qui peut *faire peur*. Mais il est d'autres films, sans qu'aucun nom me vienne à la mémoire où, par éclairs, la même présence frappe à la porte, furtivement, derrière un mouvement ou un visage agrandi...

Le jour que je verrai à l'écran *ma propre présence*, c'est-à-dire *le vide rempli de tout ce que je ne connais pas*, ce jour-là, alors, je pense que je connaîtrai véritablement la crainte.

GERMAINE DULAC :

Peur du cinéma... Pourquoi ?...

Je n'ai jamais eu peu de l'avenir (la vie)... des mondes inconnus...

Mais du passé (la mort)... de ce que l'on croit connaître...

Abstrait ou concret le cinéma, objectif puissant, perçoit et enregistre au delà de nos limites visuelles.

Je n'ai pas peur du cinéma, mais seulement de notre orgueil à son endroit, et de notre imbécile routine.



Fox

OLIVE BORDEN

Quand Chaplin apparut (1)

Un jour, on vit de grandes affiches longues comme des serpents s'étaler sur les murs. A chaque coin de rue, un homme la figure couverte d'un mouchoir rouge braquait un revolver sur les paisibles passants. On croyait entendre des galopades, des ronflements de moteur, des vrombrissements et des cris de mort. Nous nous précipitâmes dans les cinémas et nous comprîmes qu'il y avait tout de même quelque chose de changé. C'était le film, imité de l'américain, *les Mystères de New-York*.

Le sourire de Pearl White apparut sur l'écran; ce sourire presque féroce annonçait les bouleversements venus du Nouveau Monde. Nous comprenions enfin que le cinéma n'était pas un jouet mécanique perfectionné mais le cruel et magnifique œil d'aujourd'hui. Les petites salles sombres où nous nous assîmes devinrent le théâtre de nos éclats de rire, de nos rages et de nos grands mouvements d'orgueil. Sous nos yeux agrandis nous lisions les crimes, les départs, les phénomènes et surtout la poésie de notre âge. Nous ne comprenions pas ce qui se passait. Nous vivions avec rapidité, avec passion. Nous pressentions la puissance de la nouveauté du cinéma mais il serait faux de prétendre que nous étions absolument satisfaits. Comme à beaucoup, le cinéma de 1921 nous permettait d'espérer. On ne pouvait encore s'étonner de la place si restreinte accordée à celui que l'on appelait en France Charlot, mais il était facile de se rendre compte de l'importance de son rôle. Charlie Chaplin a réellement « décrétinisé » le cinéma. Cela lui fut facile sans doute parce qu'il était poète. Je pense qu'il est inutile d'insister sur ce fait et que depuis longtemps tout le monde a compris la différence qui séparait tous les films de « Charlot » de presque tous les autres films. La poésie est un acide plus violent que tous les acides connus. Elle corrompt les combinaisons les plus riches, les plus puissantes. Sa présence oblige à tout recommencer.

L'apparition subite de Charlie Chaplin fit éclater les rires les plus significatifs. On peut même dire que le comique « Charlot » fit scandale. Pour n'en pas perdre l'habitude, certains journalistes de Paris crièrent à la décadence, sans vouloir comprendre les raisons du succès extraordinaire de cet extraordinaire acteur. Dans ses premiers films, Charlie Chaplin n'était en effet qu'un merveilleux acteur. Peu à peu il devint l'auteur de drames et le plus puissant des metteurs en scène. Il semble que Charlie Chaplin d'un coup de sa canne, tel un magicien souriant, ait su donner au cinéma une réelle vigueur et un sens nouveau. Tous les films qui sortirent à cette époque des studios de Los-Angelès savaient plaire. C'étaient les longues chevauchées sans un mot, sans un geste inutile, les rapts sensationnels. C'étaient les films de Douglas Fairbanks, de Rio Jim et de Tom Mix. C'étaient les histoires compliquées de banques, de trusts, de mines d'or. Un immense bureau silencieux et la tête d'un homme armé d'un cigare qui pense et sa pensée devient tous les Etats-Unis, toute l'Amérique, le monde entier. Près de cette tête, un téléphone réunit les hommes et l'univers. Près de portes s'ouvrent, se ferment, et des hommes rudes, des hommes forts, des femmes désespérément fines ou frivoles entrent et sortent avec le malheur ou le bonheur dans les mains.

C'est le cinéma transformé par l'influence de Chaplin qui a mis en lumière le mystère et la beauté de notre époque mais cette lumière que Charlie Chaplin a su protéger était si simple, si naturelle, si peu affectée qu'on l'a à peine remarquée. C'était pourtant une des plus grandes, une des plus importantes trouvailles artistiques de notre temps. Tout était renouvelé d'un seul coup.

PHILIPPE SOUPAULT.

(1) A paraître dans *Europe*.



United Artists

"LE CIRQUE"

"CITY LIGHTS", le prochain film de Charlie Chaplain sera sonore et sa nouvelle partenaire Virginia Cherrill y parlera peut-être.



MARY DUNCAN, que F.-W. MURNAU a choisie pour un role des *Quatre Diables* — Fox

LE CINÉMA ET LES MŒURS

La Fenêtre Magique

Il y avait une fois une sœur que son frère cinématographiait clandestinement. Au bout d'un certain temps, n'ayant plus la force de ne pas partager, il lui offrit la révélation d'une série d'elles-mêmes. Se découvrir ainsi devint bientôt pour elle un besoin vital. Non seulement elle était encore avide d'images qu'elle avait vues vingt fois, mais elle arrivait à ne plus pouvoir se passer de ce poison pour s'endormir, pour être gaie, belle, bavarde. Pensant qu'elle avait toujours été prise à son insu, elle s'apprit à ne jamais se trouver saisie en défaut par l'œil de verre, — tout en paraissant agir d'abondance, étourdiment. Elle joua donc pour la joie de se voir dans l'actrice qu'elle était devenue et qui, à n'importe quel instant du jour ou de la nuit, avait la conscience du moindre battement de paupière. Si les films y perdirent en fraîcheur, ils y gagnèrent en charme.

Elle finit par tomber amoureuse d'elle-même; et se mit à vivre la moitié de sa vie pour en jouir des yeux pendant l'autre moitié. Un jour enfin elle devint folle et se transperça le sein avec une aiguille de verre, toute chaude de la scène qu'elle se préparait.

On commence à deviner dans quel personnage on est, quel jeu peut vous être attribué seulement quand on a pu

se voir sur l'écran. Vous vous découvrez alors en liberté, il ne vous est plus possible de rien redresser, de rien corriger; ces qualités farouches qui vous intéressent si peu là s'étalent, et disparait tout ce que vous croyiez mettre en relief avec talent.

Alors on rit, on crie, on fond en larmes. Vous avez été mis à une épreuve terrible. Apprenez maintenant à marcher, à ne pas grimacer, à ne pas vous trahir, à vous tenir enfin : votre bonheur est perdu, jusqu'à ce que vous puissiez de nouveau agir sans vous surveiller. Ah ! elle devait joliment avoir confiance en sa beauté, la jeune fille de tout à l'heure, en être sûre, si elle n'a pas commencé par noyer le travail de son frère pendant qu'il dormait.

Oui. Vous pouvez admirer sans discrétion, sans prudence jalouse, ces fées presque palpables, ces dieux déchaînés avec qui vous entretenez tout de suite et encore logtemps après, des amitiés secrètes. Et comme l'enchanteur qui les a eus sous sa baguette peut être heureux, un peu fier n'est-ce pas ? et peut-être vengé, quand il sent que ce qu'il a fait va aller troubler des millions d'êtres.

La puissance du cinéma est immense; mais nous rions dans notre coin en songeant à ce que deviendrait l'humanité si elle savait se servir de ses yeux et si du jour au lendemain, le Cinéma n'était plus harcelé, emprisonné. Car les forts le diminuent seulement par raison, par élégance; les faibles par défaillance, par contrainte, par misère. Nous laissons les crétins, les impuissants dans leur sotte tranquillité, leur lamentable tourment.

Mais il y a là toute une autre question dont nous ne parlerons qu'une autre fois.



Si le cinéma a amené chez des âmes primitives ou troubles les égarements les plus extravagants, il provoque plus fréquemment chez ses victimes une exaltation inoffensive ou une intoxication et des manies peu graves (1). Mais tout le monde sait ça.

Je ne m'étendrai pas non plus aujourd'hui sur la bienfaisante influence que le cinéma américain a eu sur les femmes en les rendant exigeantes pour leur beauté et leur santé physiques, en les incitant à les cultiver et à les parfaire, — pour pouvoir finalement en être fières.

Le moment n'est pas venu encore de parler des signes que le cinéma a inventés et invente sans cesse. Signes tous les jours renouvelés, abandonnés, signes maladroits, signes fugitifs qui ont pourtant passé l'écran pour aller chez les hommes enrichir ou remplacer bien des paroles de reconnaissance ou de complicité.

Ce que je saisis avec plus de complaisance chez autrui, ce sont les petites tranformations soigneusement cultivées et mesurées qui parfois même sont, ou sont devenues, inconscientes; — des tics légers, des scrupules nouveaux, des souhaits confus qui se laissent à peine soupçonner dans une attitude, sur un visage, dans un appel retenu.

Mais ces choses échappent rarement à quelqu'un qui, en jeune âge, une belle après-midi, s'abandonna corps et âme aux effets surnaturels du rectangle magique. Le développement de ma vie a été, depuis ce moment, presque conplètement bouleversé, — à tel point que je ne puis plus me rappeler maintenant ce que j'aurais dû devenir sans cette transfiguration.

On n'excusera peut-être ces détails que si j'en donne d'autres sur mon éducation. Je vais alors vous dire que c'est dans les salles obscures que je me suis laissé tout montrer, tout traduire, tout révéler. J'y ai eu parfois d'intenses ivresses, provoquées par les images les plus diverses. J'ai surtout été soûl de vie, de toutes les vies qui passaient devant moi, de tous les personnages que je ne serai jamais. J'ai aussi été irrésistiblement grisé par d'inexplicables suites d'images d'une atmosphère flattant confusément ma non moins confuse sensibilité; même par un simple geste qui avait pu être accompli spontanément, en toute liberté.

C'est au cinéma que j'ai appris la merveilleuse facilité des choses, des actions les plus insolites. C'est au cinéma que j'ai formé l'inutile sévérité que j'ai maintenant pour mes différents désirs, que j'ai étudié quelle valeur un acte devrait atteindre pour valoir la peine d'être accompli. Les films m'ont également enseigné à déjouer les dangereux effets d'une porte qui s'ouvre trop facilement, d'une parole imprudente, d'un geste indicateur, d'un besoin intrépide de se mêler de ce qu'on ne faisait que regarder.

J'abandonne mes expériences (?) personnelles.

Avez-vous pensé à ce que toute une salle ressent qu nd une Greta Garbo, une Clara Bow, un John Gilbert, un George O'Brien (par exemple) prend tout à coup possession de l'écran? à toutes les ondes d'amour, de jalousie, de regrets, de haine, de pitié, de renonciation, de complaisance qui circulent aussitôt et se mélangent parmi les spectateurs?

. . . .

Oh! j'aurais honte de continuer plus longtemps à, non pas expliquer, ni même dévoiler, mais essayer de déclancher chez quelques personnes une attention précise sur les mystérieux effets des films sur les êtres. C'est l'imposante confusion qui se dégage de cet enchantement que j'admire par dessus tout.

Il ne faut surtout pas mêler le cinéma à la vie. Conservons le monde qui apparaît sur l'écran comme un ciel qu'on pourrait peut-être bien gagner — le plus tard possible, pour ne pas risquer de le perdre.

(à suivre) JEAN GEORGE AURIOL.

(1) Voir à la fin de ce numéro un document assez caractéristique.

LE CINÉMA ET LES MŒURS

Le Cinéma et l'Amour

A Robert Desnos.

On connaissait, dans les soufflures de décors en carton les gens en papier mâché de la Comédie Française. Leurs aventures étaient comme eux médiocres.

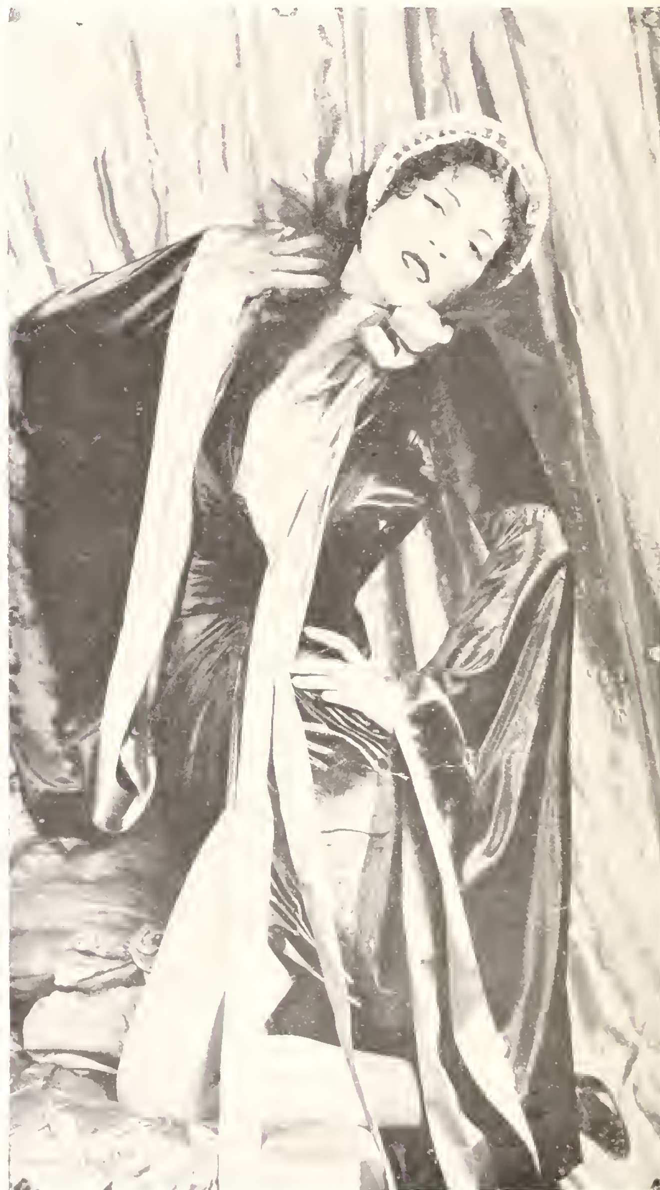
Pourtant, l'Amour avait depuis longtemps, depuis l'invention du miroir, pris conscience de son droit à la majuscule, basé sur je sais bien quel matérialisme.

L'Amour, ce n'est pas un cupidon mafflu, pas même un adonis adolescent, pas même une femme taillée en pierre, non plus une affaire de positions, fussent-elles trente-trois. Ni Vatsyayana, ni ailes, ni arc, ni flèches, — encore que celle de Julot plantée dans le cœur de Titine soit d'un symbolisme émouvant, en dépit de son imprécision dans l'allusion charnelle, mais les graffiti qui l'environnent l'explicitent assez.

Qu'il suffise de dire ce que l'Amour n'est pas. Une définition positive serait ici déplacée. En attendant, je dirait plutôt Erotisme, puisque à cause de certain instinct qualifié grégaire, la consonnance *isme* exprime l'acceptation d'un but et de moyens semblables, eux-mêmes conséquences d'une entité: état d'esprit commun à plusieurs.

Ainsi, sur le drap de l'écran, des fantoches impersonnels y promenant leurs risibles amours, n'éclatait aucune puissance magique. Les féeries d'Opéra de Méliès, — auxquelles manquait l'incomparable grotesque d'un ténor pansu hurlant son âme, — ne présentaient qu'une valeur d'indications techniques. Alors apparurent des amazones intrépides et tendres parmi les passions des gardiens de bétail. Puis, plus tard, Mack Sennett découvre et dénude les bras, les cuisses de ses girls. Charlie éperdu et printanier lutine des femmes à tournure, rencontre Mabel Normand. Zigoto et Picratt dansent d'admirables pantomines où la faim et l'amour remplissent les cadres de la fatalité.

Ces gens, qui pour donner une si violente illusion de vie, doivent vivre et aimer, réellement, respirent à Hollywood, (Californie U. S. A.). Les filles et les fils des bourreaux du Massachussett, des requins grisonnants et ventrus, des marchands-pompe-cigare, des juges têtus à figure de bois,



Fox

OLIVE BORDEN

des hypocrites ligueuses féminines créent une esthétique de muscle et de chair veloutée, esthétisme du corps et des vêtements ne vulgarisant aucune puissance de l'esprit, sans doute le seul dont l'intelligence ne puisse être avilie.

Les voici donc, habillés de lumière. Les tissus déjà portés épousent leur chaleur et leur souplesse. L'intuition candide dicte leurs gestes. Ils aiment, et par Amour, rient, courent, se battent, se tuent. Rien ne ressemble moins à l'Art, au calcul. Ils n'ont aucune responsabilité dans la naissance de ce poncif que je ne peux me résoudre à rejeter. tant je sens qu'il n'est encore qu'un scrupule, en moi. (1)

C'est bien compris, tout ça, lecteur attentif. Eh! bien, lis les revues: « Cinéma absolu, abstrait, pur, visuel, en couleurs, en relief, parlant, musical, mauderne, septième art épiphénoménal, paroxistique, théogène, psychanalitique, de demain, etc... » Cessera-t-on de nous ennuyer avec ces enfantillages dont la sottise agressive décourage même l'attendrissement, alors qu'il faudrait dire: Cinéma-vivant, cinéma et la vie, cinéma mythologique, cinéma moral, cinéma éducateur, cinéma étalon, CINÉMA ET LES MŒURS. Au premier de ces messieurs. Je ne suis pas avare de mes sujets.

Qu'importent toutes les rhétoriques, les « vocabulaires à découvrir », les ficelles, les techniques, les rapports avec les « arts » d'un moyen d'expression qui met si bien en défaut tous les trucs de l' « Art », ce vieux postiche. La technique du cinéma, je ne la néglige ni ne la méconnais, et ses charmes sont ceux du *style*, mais il ne s'agit pas de syntaxe, fût-elle visuelle, le saisit-on assez? Une technique suffisante du cinéma s'apprendra en un mois. Après, on cherchera à bien *montrer*. Je mets le verbe montrer par analogie avec le verbe *écrire*. Ceci est autre chose et n'est pas dans une grammaire.

Qu'importent les esthètes cérébraux du cinéma français quand on voit le film s'incorporer à la vie. Manque-t-on de courage? Ou faut-il en céder le soin au contempteurs du cinéma que nous aimons? Qu'il soit écrit une fois pour toutes, que les infects littérateurs de la caméra sont les vers-rongeurs-faux-semblants du cinéma. Le bluff de leurs articles-justifications ne doit pas faire oublier la pauvreté de cœur ou d'intelligence, la vilenie de l'esprit, la sécheresse et l'indécision sexuelle, fruit de l'impuissance.

Le cinéma a besoin de vie. Notre vie a besoin de cinéma. Et lorsque je dis VIE, halte-là, misérables chasseurs de réalité « absolue »! Man Ray, René Clair, Ruttmann, sont aussi vivants que John Ford, Clarence Brown, Harry Pollard, Roy del Ruth, Sennett ou Chaplin. Tous sont bien loin du réalisme.

Un problème surtout fait pisser l'encre de nos exégètes, satisfaits de leur insuffisance. Influence du cinéma sur la littérature.

La question est réglée par ces deux phrases:

« Les arts s'aident bien moins par ce qu'ils apportent que « par ce qu'ils s'enlèvent les uns aux autres. » (Jean Paulhan).

« Si la caméra peut faire gagner quelque chose à la lit-« térature, c'est en lui apprenant à observer et nullement à exprimer. » (Daniel Rops.)

Mais pourquoi discuter? Il est si facile de répondre « Qu'est-ce que vous voulez que ça me foute »?

Il m'émeut bien plus de voir chaque jour l'Amour d'abord « attraction » du cinéma en recevoir asile et perfectionnement.

L'érotisme charmant des bandes américaines, comique en 600 mètres ou comédie sportive, niaise ou bondée de poésie, est-il seulement un moyen d'attirer la clientèle? Sans doute y répondrait-on affirmativement en posant une seconde question: le succès du cinéma serait-il tel si le public n'y trouvait pas la réalisation de désirs visuels fort naturels?

Je suppose un phénomène plus simple. Le cinéma réalise pour l'américain toute cette vie dans sa vie qui ne peut entrer dans le cadre de la société. La puissance d'un genou pour le policeman chargé de mesurer le niveau des jupes est incommensurable avec l'idée que se fait du même genou un Français cyniquement libertin ou un Allemand amateur de nu chaste.

Le metteur en scène éprouve un soulagement à matérialiser sous des prétextes sportifs ou autres des représentations mentales inavouables, communes à tout homme normal, mais que la contrainte sociale rend plus intenses encore?

D'autre part, il ne me semble pas possible d'échapper au vertige qui attire le cinéma vers l'érotisme. Ses qualités de détection et d'amplification nous rendent témoins de tics jadis insaisissables, de frémissements de chairs tentantes que le fard ni l'hypocrisie ne peuvent dissimuler.

Pourtant, on joue au plus fort, on néglige la puissance de l'écran révélateur, due aux limites du champ et à quelques miracles appelés vulgairement photogénie, interprétation, lumière, mise en scène. On feint de ne pas avoir peur. L'anecdote suivante jetterait-elle l'alarme?

Au cours d'une représentation du « *Maître du Bord* »

(1) Pour certains à la tête dure, dont je méprise la mauvaise foi, mais leurs commentaires sont compromettants, il doit être bien entendu que les C. B. de Mille (*Forfaiture* excepté) et autres Bob Léonard sont indéfendables. Je parle des survivants d'une époque regrettée et des qualités communes aux bandes californiennes, qualités qui constituent un *style*.



First national

DOROTHY MACKAILL dans LADY BE GOOD
que Richard Wallace vient de terminer.

(par John Robertson) au cinéma des Variétés à Rabat (Maroc Occidental) lorsque Pauline Starke se pencha sur Lars Hanson pour laver les plaies de la fustigation, des enfants se levèrent pour voir les zébrures du fouet sur le dos. Or, Lars Hanson se trouvait alors *en dehors du champ*, au-dessous. Certains revinrent plusieurs fois dans l'espoir.....

Ce n'est pas le moment de me raconter qu'il faut agrandir l'écran ou en changer la forme. Vous êtes déjà aveugle et vous voulez tout voir.

Dans tout travail honnêtement composé par un technicien habile, le miracle cinématographique latent risque d'éclater. Il faut être maladroit comme la plupart des réalisateurs français pour passer à côté. Ils croient que leurs images sont émoustillantes parce que le sein de Mademoiselle...., trop contentes si je les nommais. Peut-être vaudrait-il mieux apprendre à se servir de la lumière et choisir les angles. Exemple: Mademoiselle Voir plus haut dans un film français et Clara Bow dans *le Coup de foudre* ou Gréta Garbo dans *La Chair et le Diable*, ou Sue Carol dans *Esclave de la Beauté*. Exemple: Monsieur Vous ne voudriez pas, dans une comédie pseudo-sentimentale-sportive et Charles Ray dans *Premier Amour*. On objecte la différence de classe des interprètes. *On* ne me fera pas croire qu'il n'y a pas de femmes et d'hommes à Paris. Plus tard viendra le temps de fabriquer des scénarios réellement érotiques, — je n'ai pas dit pornographiques, vous qui songez à Phi-Phi —, je pense à *Si nos maris s'amusent*, ou poétiques (*Wolf's Clothing*). Patience, nos metteurs en scène finiront bien par mourir, ils sont déjà gagas.



Sur l'écran, un bras et du soleil. Dans la salle, la chair blanche de votre voisine en est un fantôme pâle mais adorablement doux. Oserait-il se nommer, le truqueur, il voulait éclairer les salles obscures. Je ne mets jamais les pieds dans ce grand et célèbre cinéma où l'obscurité est incomplète. J'engage chacun à suivre mon exemple.

Nécessité de l'Amour. En France, où l'on aime réaliser, par manque d'imagination, le music-hall propose des mythes en chairs et en os, des mythes qu'on peut retrouver à la sortie. Les hommes du nord trouvent au cinéma la matérialisation fugace de rêveries charnelles et d'aventures inachevées.

Une chambre, la nuit. Un jeune garçon parcourt des livres achetés sous cristal et boit de l'eau de feu dans son verre à dents. Mais des yeux, une bouche, des jambes aux descentes de voitures, la commissure d'un genou plié, deux femmes lumineuses dans un fiacre la nuit, les photographies d'étoiles des cigarettes, une idylle ratée dans l'escalier avec la fille de la concierge, sont des toniques moins décevants.

Le cinéma permet la continence sans l'encourager.

Ici, puisqu'il s'agit plus spécialement des spectateurs, il faut épingler une sottise gravement admise. Léon Moussinac, qui vaut mieux que ça, y a contribué je ne sais trop par quelle confusion. On tente de faire avaler qu'un bon film doit se terminer tragiquement, que les fins optimistes sont une basse concession au goût public. D'abord le goût public vaut bien le vôtre. « Elite », « Elite », on croirait vraiment...

Mais ce n'est pas ça, nous commençons à en avoir assez des histoires qui tournent mal.

Gardez pour vous ce critère du bon goût. Je vous offre en guise de prime gratuite une édition pour Pathé-Baby de « *Rodogune* », réalisé par M .Donatien, ou M......., ou même par M. Roudès.

Je n'observerai pas qu'on n'attend pas la dernière image pour s'intéresser, s'amuser, s'inquiéter, s'émouvoir d'un film. Le public a vibré pendant 1.800 mètres avec le ressort éternel du drame ou de la comédie, lutte de deux éléments tendant à se réunir, contre des circonstances ennemies du couple. J'attache aux choses de l'Amour une trop grande valeur pour ne pas m'y attendrir profondément. Vous savez aussi bien que moi le danger physiologique des émotions sans aboutissement. Un spasme final est nécessaire. L'Amour ou la Mort. On ne me forcera pas à choisir. Il y a un temps pour rire et un temps pour mourir dit à peu près la Bible. J'aime *Caligari*. J'aime la réunion finale de deux bouches. Chaque spectateur devient un peu voyeur. Et c'est aussi tragique qu'un décès. (On ne montre même pas les enterrements.) (1) *Caligari* se serait-il terminé par un baiser? La vie et le rêve se moquent des règles de composition. La fatalité déroute les dramaturges.

N.-B. — Les films de Charlie ne finissent pas, c'est encore mieux, mais en tout Chaplin est exception, et l'unité de son œuvre est ici une raison suffisante.



Il faudrait noter les résultats. Une enquête s'impose chez les jeunes gens de cinq à trente ans.

« Qu'avez-vous appris au cinéma? »

Je vois déjà les moralistes parlant de Fantômes, de dégradation de l'intelligence, bande à Bonnot, école du crime, démoralisation de la jeunesse, pas la peine d' envoyer nos

(1) A part ceux de *Nosferatu le Vampire*, *Cauchemars et Hallucinations*, je n'en connais guère. Insoutenable pudeur!

enfants au catéchisme pour qu'on leur bourre le crâne avec des âneries... » etc... C'est vieux, mais toujours drôle.

Je ferai une réponse très sérieuse. Je ne dirai pas comment, induit en erreur par les cavaliers de plomb, j'ai appris au cinéma, qu'en « vrai », ils ne conservent pas ces jambes-arceaux, ni un tel ergot entre icelles.

Je dirai comment il faut, d'après Rod le Rocque, Laura la Plante, William Haines, Esther Ralston, Cullen Landis, Olive Borden et autres, — descendre un escalier, d'une voiture, marcher, se raser, embrasser.

Je dirai comment on épie dans un miroir les éclairages favorables, les expressions attirantes des yeux, des narines et des lèvres, par comparaison. Je disais bien cinéma-miroir, cinéma-étalon. D'où embellissement, être coiffé comme celui-ci, avoir les sourcils comme un autre, un veston tout pareil, et ainsi de suite.

Mais je laisse à Jean George Auriol le soin de développer un jour la « documentation sur le baiser », et à René Clair l'initiative du documentaire « l'Amour chez les animaux ».

A propos de cinéma éducateur, j'aime à noter comment le cinéma ridiculise de plus en plus les quelques écrivains qui font de la littérature avec des annonces pour compagnies de voyage et la somme de leurs kilomètres-tickets. Les déceptions du pittoresque déjà vu, d'un livre aussi ennuyeux que *Vasco*, de Marc Chadourne, marquent mieux l'importance de *Moana*, et proposent aux amateurs ce nouveau sujet : le cinéma contre les voyages, le cinéma contre l'exotisme.

Dakar, le 24 octobre 1928.

BERNARD BRUNIUS.



LA MONTAGNE

Fox

Image d'un des derniers *Western : Wolf Fangs (la Meute Feroce)* par Lew Seiler.


VINS FIN
DESSER

CHRONIQUE
DES
FILMS PERDUS

« ...J'ai le sentiment que des choses triviales et prodigieuses, belles et sordides, haïssables, adorables, s'accomplissent derrière cette porte. »
CHARLIE CHAPLIN.



En vérité, le sens élémentaire d'une certaine conduite, du prix de la liberté, le rejet systématique de tout ce qui confine à l'universel ennui, l'incapacité d'avoir faim devant un « prix fixe », le droit, hautement réclamé, à la supercherie, l'attirance du confus, du mal fait, le goût du décor qui prend l'eau, l'admiration absolue de quelques visages « perdus » et de toute grandeur insolite, voilà qui restera un secret impossible à vendre et qui légitime suffisamment mon dessein. Je parlerai des films perdus. Des films particulièrement interdits aux « amateurs d'art », aux applaudisseurs-du-bout-des-doigts, aux admirateurs-du-triple-écran, à tous ceux qui disent de *Ben Hur:* « Oui-mais-il-y-a-la-course-de chars », à tous les « très fin, très juste » qui sont encore loin de compte avec nous, en dépit des apparences. Comme si le Cinéma, qui passe pour un art, n'était pas comme les autres arts abandonnés à eux-mêmes un truc, un truc qui autorise toutes sortes d'insanités et de misères. Mais plus le cinéma se perd, c'est-à-dire se met à servir tout entier la surprise, se livre à l'inexplicable amour, ou à la dérision de quelques idées fausses, là où il oublie d'être sempiternel, veuillez croire que là seulement, il a toute mon admiration. Ceci dit, je n'ai plus qu'à parler de ce qu'il me plaira.

Je dirai d'abord quelques mots d'un personnage très gai, irrésistible, bien que souvent titubant, et que je rencontrais naguère dans certaines banlieues, à l'entrée du Cinéma Pigalle, ou de la salle des Milles-Colonnes, une sorte de démon pour les enfants nerveux, et qui règne en maître sur tout un peuple de sciures de bois, de portes de secours et de cacahuètes, j'ai nommé « LA SONNETTE-DE-L'ENTR'ACTE ». C'est sous le signe de ce grelot mal attaché, que je tiens à placer les fameuses dix minutes de fou rire, Picotin noctambule et Picratt en folie, toutes les petites parades désolantes et bâclées, où un tas d'accessoires bizarres dégringolaient sans reprendre haleine. On s'y perdait. Ça n'avait aucune importance. C'était quelque chose comme une bonne blague qui vous tombait dessus, et puis toutes les vieilles ficelles des gesticulations désopilantes, les premiers Charlot de la série Mack-Sennett, les gifles qui se perdent sur les armoires-à-glace, la pipelette à ressorts et les trente-six chandelles, voilà quelque chose, pour une fois, qui n'avait pas d'importance.



Il n'y a qu'à s'incliner devant le poignant visage de Greta Garbo dans *la Rue sans Joie*. Je ne cherche pas à vous faire comprendre. Les yeux d'une femme aussi belle et perdue de misère défaillent sans cesse avec une puérilité sauvage. Mais il y a là autre chose, sur quoi je ne saurais insister, et qui est très grave. Elle semble mourir, elle semble parfois toucher au-delà de sa perte.

Et qu'est-ce que ce mépris des sous-titres qui se manifeste chez certains délicats. Les sous-titres se méprisent d'un œil et se lisent de l'autre. Et vous êtes bien content de les lire. Il existe toute une littérature qui se dépose à la surface des esprits (un nombre croissant d'aphorismes sur l'image, par exemples) et qui condamne au nom de l'avenir et du très réjouissant principe esthétique de la « chasse gardée », l'usage de textes dans les films. Je sais de très beaux sous-titres. L'humoristique dialogue entre Zorro et la jeune fille, qui commence par « Mon père veut que je me marie, c'est bien ennuyeux... » et qui se poursuit avec une rare insolence, coupée de fameux « Avez-vous déjà vu cela? » Sans compter la proclamation et l'insulte que Fairbanks lance à la tête des caballeros et dont le « texte » me semble irréprochable et fulgurant.

Et je ne dis rien de l'admirable sous-titre d'Emak-Bakia, où Man-Ray imposait aux spectateurs récalcitrants « la raison de cette histoire ». Il convient d'ailleurs de remarquer ici qu'il n'y a généralement d'idiots que les titres et les sous-titres français, prolixes, intempérants et saugrenus.

Mais beaucoup de films dits comiques pourraient être fiers de pouvoir produire, au milieu de l'action, un texte comme celui-ci, qui est une lettre authentique adressée à Charlot: « Cher Monsieur Chaplin. Je vous envoie inclus des reconnaissances du Mont-de-Piété pour les fausses dents de grand-maman et pour notre pot-à-eau en argent, ainsi qu'une note de loyer montrant que notre terme est échu hier. Bien entendu, nous préférerions que vous régliez d'abord notre terme, mais si vous pouvez y arriver, les dents de grand-maman seront aussi les bienvenues. » (1)

■

Je me souviens des *Aventures du Prince Ahmad*, où, dans un wonderland inhumain se promenait de rochers en nuages une Alice de l'Orient, et au milieu d'une sorte d'espace de rêve, détendu ainsi qu'une plage, un dragon voyageait sans trêve. Quand au Prince lui-même, il ressemble au Télémaque d'Aragon, c'est « une abstraction qui n'avait pas vingt ans ».

■

J'en arrive au *Montreur d'Ombres*, film d'Arthur Robison. Enfin, un film sadique! enfin un film où l'angoisse de posséder soit le plan unique et profond de tous les actes, de tous les regards, et glisse en tremblant le long de l'esprit, au milieu d'une de ces demeures sublimes où les ombres égorgent les corps et font reculer devant elles les fausses apparences réelles. On frappe à la porte, c'est minuit qui entre et la souffrance noire de l'amour.

Je remarque, dans cette œuvre admirable, l'extraordinaire rapidité de la folie, et comme son metteur en scène l'a, dès les premières images, rendue nécessaire. Les reflets terminent les désirs et partent à leur insu vers la possession. Le drame que fait naître cette méprise, drame étrangement lointain, féroce et absurde, se poursuit donc à la fois sur l'ombre et sur la lumière. Les acteurs de ce film sont arrivés à devenir non plus des rôles, mais des personnages, au sens magique de ce terme, des masques, ou, si vous voulez, de vrais fantômes. On se souvient de certains *Contes Cruels* de Villiers-*de-l'Isle-Adam*. Ici, la sorcellerie sort des murs. Rappellez-vous toujours et toujours NOSFÉRATU; c'est la même ligne que suit cette œuvre. Il n'est pas de plus belles expériences des mystères du Cinéma.

■

Il est temps de confesser le goût extrême que je porte, en commun avec quelques amis, au films du genre déjà ancien de *Kéan, ou désordre et génie*. Je salue l'inépuisable aventure qui pousse les hommes naïfs, je salue tous ceux qui sont à la merci d'une rencontre. Il va sans dire que *Kean* n'est pas un film historique. Mais un recul dans le temps, jusqu'à la période préromantique par exemple (une des plus riches du monde moderne) donne un relief inhabituel aux objets et aux vies, détache d'eux des traits captivants. La force des accessoires. Et ce jeu des acteurs, gonflé, remonté d'effets faciles qui m'enchantent, et Alexandre Dumas qui mouche les chandelles avec un grand rire mystificateur. Le regard noir qui vient d'une loge et qui accourt, pour finir, malgré les vents, auprès de celui qui en est marqué. Où suis-je?

■

Et rien ne m'empêchera d'en venir à Chaplin, pas même le danger trop réel d'en faire une statue, un « type », (où sont ceux qui se permettent cette affreuse prétention?), sur l'air que l'on connaît. La baraque s'effondre sur un importateur américain. C'est drôle. On ne voit plus même la bassesses des colosses qui traquent l'Emigrant. Et celui-ci, n'ayez pas peur, l'amour lui brûle les yeux. Cet homme, lorsqu'il vient en Europe, ses impressions les plus singulières et les plus sûres ce sont les nuits de Limehouse à Londres, nuits constellées des petites Grace Goodnight les plus belles et pour l'Amérique, le savez-vous, c'est la prison de Sing-Sing.

Je vous livre un langage chiffré, qui court par dessus vos têtes.

ANDRE DELONS.

(1) Charlie Chaplin, *Mes voyages* (Kra, éd.).



First National

THE HAUNTED HOUSE, par Benjamin Christensen (THELMA TODD)

Le Décorateur et le Métier



PHOTOGRAPHIE Jacqueline Lamba

I

Nous n'avons plus aujourd'hui le fétichisme du Décor. Mais il n'y a pas encore très longtemps que bien des gens intelligents dans les milieux du cinéma mettaient tous leurs espoirs dans le compo-board et le carton peint. Cela nous venait d'Allemagne. A la vision des premiers films expressionnistes, les peintres, les sculpteurs, les décorateurs se croyaient enfin appelés à jouer un grand rôle. J'entends encore les critiques d'art qui se félicitaient de voir le cinéma devenir ainsi digne de leur attention. Les metteurs en scène français se mirent à introduire les mobiliers cubistes, à illustrer des rêves, des hallucinations exagérément stylisés. Ce fut la fin.

Lorsqu'on ne s'en tient plus exclusivement au point de vue « pictural », on remarque vite qu'en attirant l'attention par un décor trop étudié, on détruit cet ensemble que constitue essentiellement l'œuvre cinématographique; car il faut un grand ordre dans la partie matérielle de sa création pour nous permettre de saisir toutes les fantaisies qu'il plaît à l'auteur de nous faire accepter; et si nous percevons un déséquilibre dans la forme, le charme est rompu. Je veux prendre un exemple dans ce répertoire fantastique que nous admirons maintenant parce qu'il correspond si bien à notre jeunesse avide de franchir ses propres limites. On se rend compte que l'impression est diminuée dans l'*Inhumaine* par la trop grande importance du cadre.

Ce n'est pas seulement parce que le mystérieux est per-

sonnel et ressort surtout des actes brisés d'un individu, mais parce que les acteurs, dans un milieu qui n'est pas à leur échelle, voient leur jeu rompu, anéanti. S'ils cherchent à le grossir, il manque de cette simplicité extrême qui est le signe extérieur du merveilleux. Je ne critique pas l'œuvre de Lherbier dont on connaît les qualités. Seulement elle n'est pas une « histoire extraordinaire », dans le sens des contes de Poë. Léni n'est pas tombé dans ce travers, lui, le maître du genre, où il s'est imposé par la puissance étrange de *The Cat and the Canary*.

Je me suis servi d'exemples puisés dans le domaine du fantastique, parce qu'il est le plus propice à cet ordre d'abus. Il serait odieux que l'appel impérieux de l'irréel permit ces débauches de carton-pâte. Mais il en est ainsi dans tous les autres genres. Une part trop importante accordée à la décoration dégrade un film, écrase le jeu des acteurs, détruit le rythme parce qu'il est nécessaire d'allonger les scènes pour bien montrer tous les détails du cadre, empêche de choisir les angies les plus remarquables parce qu'il faut exposer les beaux meubles de M. Untel, et ruine le commanditaire en lui imposant des dépenses excessives. Il n'en fallait pas tant pour nous porter à l'excès contraire. La réaction fut violente puisqu'elle alla jusqu'à tenter de renverser les valeurs. On voulut proscrire le décor et ne plus faire agir « que des êtres humains se déplaçant devant des toiles de fond unies ».

II

Cette préoccupation trahit une recherche de pureté peut-être un peu vaine. Il convient d'étudier le rôle de la décoration dans un film bien ordonné et pour cela de connaître exactement la signification du terme. La difficulté consiste surtout à se faire une idée nette des éléments qui composent un décor. L'architecture des portants, l'ordonnance du mobilier ne rentrent que pour une faible partie dans l'effet produit sur l'écran. Prenons un ensemble destiné à nous pénétrer d'une forte idée de grandeur. Il est bien certain que



l'impression tout entière résulte de l'angle sous lequel il a été photographié; l'appareil se trouvant dans la circonstance, le plus près possible du sol, dût-il produire une déformation comme celle des tours et des murailles dans la *Jeanne d'Arc* de Dreyer. Il ne suffit donc pas à un décorateur de dresser ses échafaudages et de s'en aller les mains dans les poches. Il doit étudier avec soin les angles de prise de vue. On objectera que le décor du studio est conçu pour un objectif donné, pour un angle indiqué à l'avance, ce qui supprime le choix et l'improvisation au moment de tourner. Pourtant, le réalisateur n'adopte pas un objectif au hasard. Si René Clair nous montre une noce vue de haut et à une certaine distance, dans le *Chapeau de paille d'Italie*, c'est qu'il *ne devait absolument pas faire autrement* étant donné le sentiment qu'il voulait exprimer. Or, si le metteur en scène dirige la marche dramatique du film, le décorateur est responsable de son allure plastique générale. On comprend qu'ils doivent l'un et l'autre, s'intéresser aux angles de prise de vue. Ceci d'ailleurs touche à une question importante que nous aborderons plus loin.



PHOTOGRAPHIE *Pierre Kéfer*

Au surplus, le décor n'est pas seulement une architecture, un mobilier de plus ou moins bon goût, considérés sous un angle plus ou moins orginal et judicieux. Il *est éclairé*. L'importance de ce point de vue est primordial dans un film. Tel assemblage de compo-board, qui devait paraître majestueux aux yeux d'un B. de Mille, ne semble plus que lourd si le jeu des lumières est mal réglé. Un mur banal prend un relief extraordinaire, pour peu que le metteur en scène sache manier l'électricité. On peut sur ce sujet prendre des leçons auprès de Paul Léni, le plus grand maître des lumières qui existe. Un décorateur doit étudier les ressources que lui offrent les arcs et les mercures, s'il a la prétention de connaître son métier. Inutile de dire que chez nous on se désintéresse presque complètement de la question, alors qu'à l'étranger, en Angleterre, en Russie, en Allemagne ou en Amérique, on s'occupe sérieusement de l'éclairage dans la vie comme dans les films. Citons les travaux de l'Illumination Research Comitee qui ont approfondi tous les problèmes. Il faut noter qu'en France nous possédons un grand nombre de techniciens et de savants d'une valeur éprouvée, comme le professeur A. Blondel, l'un des créateurs de la photométrie moderne. Il paraît que leurs études sont trop théoriques ou ne concernent pas le cinéma. Pourtant le moindre des principes qu'ils ont établis rendrait des services innapréciables dans un studio, comme il est facile de le prouver si l'on prend l'un des plus élémentaires en laissant de côté son exposé numérique :

« La brillance des objets dépend de l'éclairement qu'ils reçoivent et de leur facteur de réflexion. »

Ce principe permet de déterminer, grâce à quelques calculs d'une simplicité extrême, quel sera le rendement à l'œil d'une surface éclairée. Ainsi, en établissant nettement la couleur d'un décor et la puissance des projecteurs qui l'éclairent, on peut connaître exactement le résultat qu'en obtiendra. On peut même le connaître numériquement, en complétant pour la partie photographique, puisqu'il existe des unités de mesure comme le lux-mètre et le brillance-mètre. L'importance de ces travaux apparaît d'une façon aveuglante, c'est le cas de le dire, parce qu'ils permettent d'éviter les phénomènes du « halo », dont on ne se déba-

rassait jusqu'ici qu'empiriquement et facilitent la composition de ces éclairages nuancés dans les moindres détails que nous admirons chez les Américains.

III

Qu'on me pardonne l'aridité de ces détails techniques. Je voulais démontrer qu'une pénétration profonde des ressources qu'offre l'éclairage est nécessaire à un décorateur. Comme il ordonne en outre l'architecture et les angles de prise de vue, son rôle grandit démesurément. Il semble responsable de la partie plastique dans l'œuvre cinématographique. L'ensemble des effets proprement visuels devrait être soumis à son contrôle, si étonnant que cela paraisse, puisque le choix de l'objectif et de l'émulsion détermine entièrement le style d'un film. Qu'on néglige l'anastigmat, qu'on adopte la pellicule panchromatique, qu'on utilise plus ou moins abondamment les angles originaux ou les déplacements de caméra, regardez sur l'écran le petit changement qui s'est produit et dites-moi si vous percevez la différence. On passe brusquement d'une atmosphère viennoise ou parisienne à l'ambiance de la vie brutale qui caractérise actuellement les drames américains. La responsabilité de cette transformation devrait incomber au décorateur puisqu'il s'agit d'une question de forme.

Cette conception semble révolutionnaire et devient facilement absurde à nos yeux affaiblis par la pénombre de notre vieille Europe. Le rôle ainsi compris du décorateur empiète terriblement sur celui du metteur en scène qu'on a l'habitude de considérer comme le seul créateur, le seul artiste dans le travail commun. Il s'agit pourtant de savoir si le cinéma constitue vraiment une industrie comme on nous le répète assez souvent. Or, le caractère d'une organisation industrielle tient à une division extrême des fonctions et son développement impose une attitude mentale bien particulière, celle du spécialiste.

Il existe des metteurs en scène français qui pourraient se pénétrer de cet esprit. Je pense à l'un d'eux surtout, qui n'approuverait peut-être pas ce que mes hypothèses ont d'un peu gratuit, mais qui les a suggérées par ses recherches et par ses exemples. Je veux parler d'Alberto Cavalcanti. Ce qu'il y a d'important chez lui, c'est l'effort qu'il fait pour atteindre le cinéma par l'observation directe, sans chercher à retrouver des caractères que l'analogie permet de conjecturer. Il vise un idéal de rigueur créatrice, comme il me l'expliqua, un jour où j'avais qualifié son œuvre d'impressioniste. Le cinéma Français est la proie de l'invention. L'œil de l'objectif suit la marche capricieuse du hasard. Or, il ne devrait pas y avoir un détail de réalisation qui ne pût être prévu ou du moins amené par la pensée créatrice du « directeur ». Il ne s'agit pas de négliger la part de l'inspiration, mais de faire que le film devienne l'expression de la sensibi-





Bernard Brunius

ELLE EST BICIMIDINE (extrait)

lité intime de l'auteur. L'œuvre cinématographique à l'heure actuelle consiste en une entreprise d'une complication telle qu'il est impossible à un seul individu d'en mener à bien une direction minutieuse. Il est nécessaire de partager la besogne, de procéder à une division du travail. Si l'on songe, d'autre part, aux avantages financiers qu'une telle mesure présente, son utilité devient indéniable : bénéfice au point de vue économique, car rien n'est plus laissé au hasard ; et au point de vue artistique, car on arrive à des résultats profondément voulus et sentis par les auteurs.

Nous sommes amenés alors à cette distribution approximative des fonctions :

1° Le metteur en scène à proprement parler, c'est-à-dire le personnage chargé de diriger les acteurs.

2° Le monteur, ce musicien qui crée le rythme et qui peut, par le mouvement qu'il donne et le choix qu'il opère, tout perdre ou bien tout sauver.

3° Le décorateur qui ne serait pas seulement l'auteur des décors puisqu'il devrait garder la haute main sur l'architecture, régler les angles de prise de vue, en un mot assumer la direction technique du film, mais qui remplirait en quelque sorte le rôle considérablement agrandi du chef opérateur.

Je ne veux pas me dissimuler tout ce que cette hypothèse a d'arbitraire ; mais elle n'est pas absurde puisque la division du travail existe en Amérique, sous une forme un peu différente en Russie et devra quelque jour s'établir en France. Il est permis de prévoir les aspects qu'elle y prendra. Dès à présent, elle soulève un problème d'une grande importance. Dans cet éparpillement général des fonctions, il semble difficile de maintenir l'unité d'un film. Si les tâches se trouvent réparties entre différents personnages investis d'une égale importance, l'œuvre commune manquera de cohésion. Le metteur en scène ne trouvera pas dans son rôle nouveau une autorité suffisante pour lui imposer sa personnalité.

Qui commandera ?

Un superviseur ? Celui de ces artisans dont la spécialité sera développée par l'avenir du cinéma ? Un quatrième peut-être, l'auteur du scénario ? Mais qui pourrait croire à la solidité d'une hypothèse ou d'un jugement émis sur un terrain aussi mouvant que celui du cinématographe.

LOUIS CHAVANCE.



Janet Gaynor et Charles Farrell dans L'ANGE DE LA RUE
par Frank Borzage



First National

DOROTHY MACKAILL, BETTY COMPSON, DOUGLAS FAIRBANKS Junior
dans *The Barker* (*L'Aboyeur*) par GEORGE FITZMAURICE

LA CRITIQUE DES FILMS

L'ETUDIANT DE PRAGUE, par HENRIK GALEEN (*Armor*).

Pour la première fois un film naît, se déroule et se dénoue sous le signe du démon et de l'aventure. Il s'agit non pas d'une aventure dans l'espace, mais d'une aventure dans le temps : le retour à des périodes sombres et magnifiques. L'époque du romantisme allemand dont l'éclat passionnant n'est pas près de se ternir à nos yeux; la vie des étudiants en 1820, hantés par la métaphysique, la plus déchirante, l'amour sans espoir, les idées révolutionnaires et Faust. L'époque de Novalis et de Kleist. Il y a de plus des hommes qui engagent leur vie entière délibérément sur un seul acte, connaissant la vraie liberté de tous se permettre en risquant tout. Mais c'est aussi la plus angoissante aventure de l'être que joue un Don Juan, plus passionné et moins humain, à égale distance de l'orgueil et de la mort.

L'intervention du diable dans l'*Etudiant de Prague* est aussi logique que celle du jeune premier tendre et sportif dans les comédies américaines. L'espace trahissait déjà l'inquiétude des choses; les paysages se déduisaient d'une lumière trop crue et trop tranchante pour être celle de nos matinées de vacances. Un profil sans ombre, un rire sans fond se dessinaient sur chaque mouvement. Alors ce n'est plus l'air qui est étouffant, mais l'espace lui-même; la lumière n'est plus qu'un expédient destiné à donner du relief aux événements et aux mouvements de la nuit; elle est bannie du film dont une partie seulement doit être vue, le reste se laissant deviner à travers les opérations magiques de la nuit. Le mystère le plus irrémédiable a pu éclater : un homme est sorti d'un espace de miroirs et désormais il marche à côté de vous; c'est au coin de toutes les rues, au coin des bois que vous le rencontrez; c'est alors que vous pourrez fuir sans trêve avec la certitude d'être rejoint. Le démon abat les cartes au détour de chaque image et gagne à chaque coup. La damnation atteint les arbres, le vent, surtout les miroirs, le silence et la nuit. Dès lors la lutte n'a plus qu'une issue légitime : la mort dans laquelle l'homme reconquerra les glaces.

Dans tout le cinéma, il n'existe pas de scène plus bouleversante que celle où Baldwin voit son double sortir de la glace et se mouvoir dans le même espace que lui, sans aucun pouvoir désormais sur lui. Jamais je n'ai eu aussi physiquement (ni au cinéma ni ailleurs) la sensation d'être le témoin, en quelque mesure actif, du mystère le plus irréductible d'être au centre de l'angoisse la plus absolue : l'au-delà de chaque objet, l'énigme sans fond de ce qu'il y a après chaque chose, une fois soulevées les apparences. C'est ainsi que le cinéma trahit la réalité qui se prête à lui, la démasque et parfois déchire l'épiderme des choses pour nous les livrer sanglantes et vierges.

Une simplicité élémentaire, l'interprétation de Conrad Veidt et de Werner Krauss, donnent à ce film tout son sens et toute sa portée dans l'angoisse. D'ailleurs le metteur en scène n'a pas voulu bafouer le fantastique par un tour de passe-passe humoristique dans les dernières images ni chercher, comme faux-fuyant, l'excuse de la folie. Nous voyons et nous savons que Baldwin succombe dans une lutte réelle et réellement infernale.

PIERRE AUDARD.



OMBRES BLANCHES, par W.-S. VAN DYKE (*Cosmopolitan-M. G. M.*).

Un heureux début pour le procédé sonore Métro Movietone. *Ombres Blanches* nous ramène une fois encore dans cette île paradisiaque d'une Océanie à jamais perdue, où parmi les énormes et dramatiques plantes tropicales, sous un vent chaud et lent qui apporte d'appétissants nuages, vivent comme des oiseaux d'admirables et fugaces créatures.

Flaherty a contribué, j'ignore dans quelle mesure, à la réalisation de ces *White Shadows of the South Seas* où

SPIONE *(Les Espions)* par Fritz Lang. *UFA-A.C.E.*

l'on retrouve évidemment l'enchantement de l'eau, de la pêche, de la cuisine, tout le charme capiteux de *Moana*, et cette saine admiration de la joie physique. Il y a aussi de profonds et tragiques plongeons de pêcheurs de perles, — sous une mer cristalline et fantastiquement peuplée.

La musique électrique synchronisée est agréable ; elle nous permet d'entendre une adaptation musicale excellente, discrète, qui propage la mode américaine du leitmotiv. Surviennent, par ailleurs, fort à propos des cris multipliés, des appels, du vent, des pleurs, de bons chants exotiques. Enfin, dans une scène très bien venue où Monte Blue apprend à siffler à une jeune fille du pays est convenablement renforcée par les sifflements tout à tour habiles et timides qui accompagnent les images.

JEAN GEORGE AURIOL.



LES ESPIONS, par FRITZ LANG (*Ufa-A.C.F.*)

La première minute de ce film est inoubliable. On a volé les documents novoniens pendant la nuit. C'est parfait. Il n'y a pas une seconde à perdre, pas une de perdue. Une ombre accomplit cette opération légitime avec une rapidité et une certitude inhumaine. Le nouveau film de Lang est un film à épisode dans l'ancien genre, celui du Masque aux

Dents Blanches. Vous ne chercherez pas autre chose, je pense, que « des aventures dramatiques » dans cette longue histoire, rendue un peu plus compliquée encore que nature par les soins d'une censure diplomatique et complètement idiote. C'est à cause des Espions et des Contre-Espions que par mesure de prudence... Mais s'il y a là un film remarquable c'est que par bonheur aucune notion « morale » ne s'y trouve impliquée, à l'encontre de *tous* les ignobles films de genre récemment édités. La seule opposition, élémentaire, nette et indispensable aux actes, du traître et du loyal, du voleur et du contre-voleur, met tout en marche. Entrent tour à tour en jeu des personnages dont le caractère est évident : le maître (dureté, cruauté, génie de la cruauté, etc...) ; le chef de la sûreté (ridicule et impuissant) ; le jeune détective et l'espionne-femme-fatale-qui-tombe-amoureuse-de-sa-proie. Ce sont des cas. Je ne les prends pas au sérieux, mais dès qu'ils bougent, dès qu'ils luttent, dès qu'ils se chassent à travers des décors bruyants et quelque peu gigantesques, je ne ris plus. Il s'agit de savoir « comment ils vont sortir de là » et « comment tout cela va finir ». Il y a de très beaux mouvements, une poignante rapidité d'échanges entre les décisions et les volontés, de folles transformations à vue, et une de ces « centrales d'énergie », un de ces dédales de complots et de crimes patiemment cousus, d'où peut par miracle sortir quelque chose de grand. Le seul gâchis provient de *Métropolis* et de cet insupportable goût pour le faste ésotérique qui tient Fritz Lang, ce mélange de faux luxe américain et de niaises historiettes à ressorts. Mais je n'oublierai jamais ce voleur de documents (un beau rôle) qui filait en motocyclette avec le vrai visage de la délivrance.

ANDRE DELONS.

■

A GIRL IN EVERY PORT (POINGS DE FER, CŒUR D'OR), par HOWARD HAWKS (*Fox-Film*).

Le succès de ce film n'a, dans son unanimité, rien de suspect. C'était exactement, dans la production américaine courante, *A Girl in Every Port* qui devait le mieux combler l'attente engourdie des amateurs de cinéma, — le mieux faire diversion. Félicitons de leur flair ceux qui eurent l'idée de passer cette bande aux *Ursulines*.

Il y a longtemps que j'attire l'attention sur Howard Hawks, sur son style simplificateur, sa façon de composer un film par tranches violentes, et l'étonnante séduction de ses images. Hawks exécute tout ce qu'on sait qu'il faut lui donner à faire avec la même simplicité, la même sûreté réconfortante. Il est un de ceux qui, — sans vieillir, assistés d'une quantité calculée de collaborateurs courageux, sachant et adorant leur métier et devenant dans leur spécialité de véritables magiciens, — continuent la bonne tradition américaine (1). Les films de cette sorte me donnent à peu près tous autant de satisfaction et de plaisir.

J'espère que tout le monde a maintenant vu *A Girl in Every Port*. Je signalerai tout de même, à mon tour, la beauté de la petite hollandaise, de la petite argentine (Maria Alba), la perfection athlétique de Louise Brooks, aussi attirante et aussi à gifler que de coutume. Les conséquences impayables de la colère de Mac Laglen chaque fois qu'il voit sur les femmes qu'il trouve la marque d'un prédécesseur inconnu, — toujours le même. La parfaite évidence des brutales rencontres des deux copains avec la police maritime. Et la scène de taquinerie amicale où Armstrong met un morceau de quelque chose sur son épaule pour faire l'officier, et où il se laisse tomber dessus quatre fois de suite et de quatre manières différentes, obligeant Mac Laglen à venir à son secours et à interrompre ainsi à chaque instant un flirt engagé avec une belle fille. Et quand à la fin les deux amis tombent dans les bras l'un de l'autre après s'être cassé la figure.

Et tout le reste. Mais oui ! On assiste à ce qui arrive dans ce film comme par une chance inespérée, caché derrière une palissade et en se tapant sur les cuisses.

J. G. A.

■

LA ZONE, par GEORGES LACOMBE.

Un documentaire où l'anecdote ne joue aucun rôle ; où les événements vus avec la simplicité et la cruauté quotidiennes revêtent une nécessité implacable, font la chaîne de toute une vie ; où l'écran est l'œil de verre. Jusqu'ici, à part les films de voyages qui prennent l'aventure aux pièges relativement faciles de l'exotisme et l'émotion aux pièges de la curiosité et d'un certain décalage des façons de vivre, il n'y avait pas de bon documentaire. *La Zone* prouve péremptoirement qu'un documentaire peut nous émouvoir sans avoir recours au pittoresque ou aux accidents de la vie. *La Zone* n'est pas sans présenter une certaine analogie avec *Moana* — analogie qui n'a rien à voir avec la technique du film — : même simplicité, même souci d'objectivité ; des deux côtés l'effacement du metteur en scène devant une réalité qu'il veut rendre évidente. C'est ainsi qu'apparaît une certaine forme du fantastique qui vient, aussi bien dans *La Zone* que dans *Moana* ou *Chang*, de notre intrusion dans un monde où toutes les valeurs sont modifiées ; les gestes et les attitudes, l'atmosphère générale et les incidents prennent pour nous à travers leur expression directement réelle un sens mystérieux et symbolique (à la façon des *Mémoires* de l'Ancien Régime ou du *Cahier Rouge* de Benjamin Constant, si l'on veut). Il ne s'agit d'ailleurs pas de réalisme

(1) Le cinéma vit encore sur les habitudes de l'école américaine qui l'ont dominé jusqu'à présent ; — même si Sternberg, avec un ouvrage formidable comme *les Nuits de Chicago* dépasse ces usages, si Murnau ne les accepte que de loin en loin par amabilité, par ruse.

Les quelques œuvres spontanées, créées en Europe par des poètes qui nous ont permis d'entrevoir autre chose, ne pourront jusqu'à nouvel ordre se reproduire que par miracle ; car les industries cinématographiques sont dans un drôle d'état dans nos pays et bien étrangement gouvernées. La prochaine révolution viendra encore d'Amérique ; elle est déjà proclamée, c'est celle du film parlant et sonore. Il ne nous est pas encore possible d'ailleurs d'en soupçonner les conséquences.

c'est-à-dire d'une certaine forme de plagiat des choses telles qu'elles apparaissent, mais plutôt de naturalisme c'est-à-dire d'un effort pour réduire les circonstances et les événements à ce qui est essentiel et important et imposer une vision générale et orientée des choses ; c'est là une forme d'expression à laquelle la synthèse cinégraphique est d'ailleurs particulièrement appropriée.

Il faut enfin savoir gré au metteur en scène de n'avoir pas fait dévier le film à droite ni à gauche, de n'avoir pas exploité des situations faciles, mais de lui avoir laissé sa valeur de réalité positive et de s'être tenu non dans la juste mesure mais dans la ligne droite la plus élevée.

PIERRE AUDARD.

■

CLUB 73, par IRVING CUMMINGS (*Fox*).

La perfection absolue de la photographie, des dispositions de la mise en scène, l'adresse confondante avec laquelle les personnages, les décors sont maniés et mis en valeur, le sens spontané de la photogénie et du choix des champs, — tout cela peut suffire, dans *Club 73*, à éblouir un amoureux du cinéma.

Ce résultat, d'ailleurs, ne peut nous surprendre de la part d'Irving Cummings, à qui je reprocherais sans doute un excès de tact et un goût exagéré du fignolage qui risquent de nuire au mouvement extérieur de ses films, si je n'avais pas tant de sympathie pour le plaisir qu'il prend à un travail que, d'autre part, je respecte.

Le film se passe dans un milieu de bandits mondains et profite d'un de leurs exploits pour se déclancher avec une rapidité entraînante. Il glisse ensuite tout doucement dans le dédale des complications sentimentales des deux vedettes et de leur flirt ; — ce qui nous permet de sourire à Mary Astor, à notre aise. L'attrait des gestes et la grâce de son jeu provoquant nous dissimulent que le film un moment traîne un peu (1)

Puis les événements se compliquent et le mouvement s'accélère à nouveau à travers une série de scènes brutales et éclatantes, dnns une atmosphère assez inquiétante et sous le signe du revolver.

J. G. A.

■

A L'OMBRE DE BROOKLYN, par ALAN DWAN (*Fox*).

Dans un tout autre genre que *A Girl in Every Port*, *A l'Ombre de Brooklyn* est une aussi grande réussite poétique. La métaphysique magnifique et terrible d'une grande ville sert de toile de fond à l'action. Un mouvement formidable remplit les images. On est introduit comme au cœur de ce grouillis forcené d'hommes et d'automobiles Ford, de millions et d'aventures intellectuelles qu'est l'Amérique d'aujourd'hui. De l'action, de l'action et encore de l'action.

M. G.

(1) Je retire les réserves que j'avais faites à propos du tact d'Irving Cumming. « Club 73 » dont le titre américain est « Dressed to Kill », est au contraire, tel que je viens de le revoir, augmenté de ses trois scènes les plus impressionnantes, d'une belle brutalité.



CLUB 73 — *Fox*
(Mary Astor et Edmund Lowe)

■

LES NOUVEAUX MESSIEURS, par JACQUES FEYDER (*Albatros-Sequana-Armor*).

Lorsque l'on va assister à une production de M. Jacques Feyder, on se sent armé d'une exigeance proportionnée à son renom, exigeance qui voisine avec la sympathie que lui ont acquise de remarquables travaux.

M. Jacques Feyder avait là un sujet magnifique puisqu'il

lui permettait de s'étendre avec une complaisance opulente sur des sujets tels que les coulisses de l'Opéra, la Chambre des Députés, le ridicule parlementaire, la police, la grève, la grande administration.

Tout cela n'a été que paresseusement effleuré; effleuré aussi ce gag merveilleux: la Chambre des Députés envahie par les danseuses de l'Opéra grâce au rêve alcoolisé d'un honorable. On aurait là volontiers pardonné à l'auteur d'avoir appuyé sur un effet de cette qualité.

Nous ne parlerons pas de la déplaisante facon dont le thème — déjà antipathique — a été découpé. La partie « René Clair » (l'inauguration, par le Ministre du Travail, d'une cité reconstruite) est, dans sa bouffonnerie, le morceau le mieux venu; elle obtiendra un succès assuré chez tous les publics français. Ah! tous les chèvres et tous les choux y trouveront leur part.

Le flou qui voile d'un bout à l'autre le film a été maladroitement ménagé puisqu'il agit au détriment de nos yeux.

M. Jacques Feyder qui est généralement maître du jeu des acteurs a obtenu à fond de M. Albert Préjean toutes les qualités qu'on lui connaît déjà. La première de ces qualités est de paraître libre devant l'appareil. M. Préjean est un véritable personnage de cinéma.

Il nous reste à signaler l'interprétation particulièrement irritante de Mlle Gaby Morlay qui a continuellement l'air de souffrir de quelque chose, et de s'appliquer à être aimable et à se remuer pour faire plaisir. Elle ajoute à une insuffisance physique que le cinéma — si riche — ne pardonne pas, tout l'énervement insupportable de l'intelligence.

J. G. A.



Fox

CHARLES BUCK JONES dans *Et avec ça ? (Black Jack)* par Orville Dull.

Vieux Frère Gramophone

Chaque soir, à l'heure où les enseignes lumineuses entrent par les fenêtres et clignent de l'œil dans les miroirs, cent mille filles oublient leur fer à friser sur la lampe à alcool, cent mille garçons posent leur cigarette sur le bord roussi des tables pour remonter le gramophone, oiseau captif, chien des exilés, soleil des chambres garnies.

Le gramophone est la meilleure consolation de tout un peuple charmant, quoique redouté des tailleurs et des dentistes, peuple nourri de Chesterfields, de sandwiches au caviar et du chocolat des distributeurs automatiques, peuple toujours amoureux, toujours nomade, et prêt à n'importe quoi sauf à se lever de bonne heure.

J'ai connu dans Bayerischer Strasse un Portugais qui passait ses nuits à écouter les disques qu'un appareil électrique dévorait sans reprendre haleine, tandis que les aiguilles usées coulaient dans les rainures du parquet.

Gonzalez, c'était bien lui, se louait fort des rêves érotiques qui le visitaient à cette occasion..

Naturellement le jour il dormait pour se reposer des fatigues nocturnes et ce n'est que tenaillé par la faim qu'il se résignait à manger les plus anciens, les plus rayés de ses disques, soit nature, soit accompagnés de pickles et de sauce au gingembre dont il ne se séparait jamais.

Certains, je les entends assurer que c'est là un cas exceptionnel. Fort bien, mais vous, Madame, n'aimez-vous pas qu'on vous gratte la tête à cette place particulière ?... Well, well, WELL...

Je disais donc qu'il y a au moins une heure par jour où le simple fait de répéter plusieurs fois de suite quelques titres au hasard, par exemple *Thanks for the Buggy Ride*, ou bien *Ol' Man River*, ou encore *Tin Roof Blues*, — celui-là surtout, oh ! celui-là, — suffit à procurer une exaltation analogue à celle qui s'empare de vous à la lecture, voyons, eh bien ! à la lecture de *La Femme Française*, de Louis Aragon. Vous essayez, bientôt les murs chancellent, une odeur d'éther sort des flacons en apparence les plus inoffensifs, vous vous affalez de tout votre long sur le lit-divan, les ressorts, que deviendront les ressorts, vous mordez l'oreiller comme dans du beurre, vos mains cherchent. C'est à cet instant qu'il convient d'entendre la voix de Sophie Tucker.

La voie de Sophie Tucker, la première fois qu'elle éclate au bout des râles de la trompette bouchée, — vos amis vous l'avaient pourtant bien dit, — c'est quelqu'un qui arrive par derrière dans le noir et tout à coup, vlan, un baiser sur la bouche et une langue inconnue qui fond entre les dents. Ses meilleures chansons sont, avec *Some of These Days*, *Blue River*, *What'll You Do* et *There'll Be Some Changes Made*. Pour moi, à chaque fois c'est la même chose, j'imagine un grand fleuve en crue ocre et bleu, et rien d'autre, sous le ciel indigo que ce fleuve et la digue qui le contient à grand'peine, la digue, la levee, au nom si doux dans la bouche des Revellers. Mais au loin, un point noir qui se déplace lentement. Il approche. C'est une négresse vêtue d'une robe de soie à la mode de 1905. Elle est très vieille, elle a vu des choses et des choses, elle a une postérité comme les femmes de la Bible, mais tous les amants qu'elle a connus sont morts ou l'ont délaissée. Alors, cemme elle est un peu ivre, de ce moon whiskey que des contrebandiers candides distillent dans les collines, comme elle est un peu ivre elle se penche sur l'eau en riant toute seule, tellement que les plumes de son grand chapeau à plumes trempent dans le fleuve indifférent, qui emporte à toute vitesse des arbres déracinés, des bidons vides marqués MOBILOIL et des boas endormis sur des radeaux de feuilles.

■

Mais si vous voulez un sous-sol à Harlem, ou Rue Fontaine, ou Kommandantenstrasse, un sous-sol, un jazz affamé qui hurle, et la fumée des cigares qui se promène à mi-hauteur, alors il faut entendre Ethel Waters chanter *Heebie Jeebies* ou *Ev'Rybody Mess Around*. Voici que du piano sur lequel elle était assise, se lève une mulâtresse en robe à carreaux, avec des sandales sans talons et des chaussettes. Il fait si chaud que l'huile de ses cheveux collés coule en ruisseaux sur son visage et jusque sur son grand dos poli. Elle chante, à chaque instant elle fait le grand écart, elle se gratte la nuque avec le bout du pied, elle lance se

yeux en l'air et les rattrape avec d'énormes rires. Et tout le temps, avec un fouet de charretier, elle tient en respect les musiciens et les empêche de manger les consommateurs. A la fin de chaque numéro, elle leur jette des biftecks crus qu'ils s'arrachent en grognant de plaisir, ou encore des tripes toutes fraîches qu'elle étire du bout de ses ongles bleus.

Enfin, comme dans l'éclat des bars on fait succéder les boissons longues aux boissons courtes, vous écouterez maintenant la voix de Vaughn de Leath dérouler la philosophie pleine d'humour de *Banana Oil*. A ce prix vous connaîtrez Broadway le soir, et parmi la foule cette jeune femme qui s'avance en roulant des hanches. Elle a un petit chapeau en arrière, des mèches oxygénées s'en échappent. Ses bas sont roulés sous le genou, une gourmette d'or ceint sa cheville. Elle mâche de la gomme aux fruits de Californie, et de temps à autre la pinçant entre deux doigts, elle l'étire avec art et la ravale en renversant un cou de colombe. Son nom, son origine, les romances et les films : c'est Louisville Lou, Hard-hearted Hannah, Syncopated Sue, Subway Sadie... Issue d'Anita Loos par John Dos Passos, elle sait juger d'un clin d'œil le vieil indutriel de Chattanooga (Tenn.) en vacances dans la grand'ville, et elle lui donne, selon les cas, « l'œil joyeux » ou « l'épaule froide ». Habituée des nocturnes promenades automobiles et des tirs aux canards de Coney Island, déjeunant au Quick Lunch et dînant, peut-être, aux Ambassadeurs, jamais malade, souvent ivre, rêvant aux perles de Peggy Hopkins Joyce et lavant dans une cuvette ses chemises-culottes en crêpe de Chine, saluez, Messieurs et Mesdames, saluez, très bas, la chercheuse d'or. Hey, Baby, Baby divine...

That's a good girl...

ANDRE R. MAUGE.



First National

DOROTHY MACKAILL et DOUGLAS FAIRBANKS Junior
Une image d'un film de George Fitzmaurice qui promet beaucoup : *The Barker.*

NOTES

Le directeur du Studio 28 *a reçu, il y a quelque temps, la lettre suivante :*

Saint-Briac, le 2 *Novembre* 1928.

Pour le *voir*, venez à Saint-Briac
Et cherchez-le dans un garage.

Cher Monsieur le Directeur,

Dans une petite station balnéaire de Bretagne se trouve un jeune homme de 15 ans, plein d'espoir, plein de vie, avide de sport, faisant déjà de l'auto depuis l'âge de 12 ans, des courses de bicyclettes, du foot, du sprint, du golf. Mais en plus d'aimer le sport, cet adolescent aime par-dessus tout le CINÉMA. Dès sa plus tendre jeunesse, il courait de porte en porte aux salles de projection, s'y introduisait entre deux personnes, y retournait facilement deux fois voir la même chose. Enfin il en est fou, il en rêve. Il discute avec ses camarades sur Ricardo Cortez, Bebé Daniels, et arrive même à se faire haïr de ses meilleurs amis pour le cinéma. Il dit en parlant du CINÉ qu'il est une étoile qu'un jour on aimera toujours.

Alors, Monsieur le Directeur, je crois, en effet, que ce jeune homme a des aptitudes pour le ciné et en plus de cela, il est très joli; c'est même lui le plus beau du pays et le chef du FLIRTAGE. Il a une figure très expressive et sûrement PHOTOGENIQUE. Je puis vous l'assurer, car moi-même qui vous parle ai fait du ciné pendant plus de trois ans et alors, dans une scène d'abordage, je suis tombé d'une mâture de bateau et suis resté accroché par un cordage. J'avais un bras affreusement mutilé et des doigts de cassés, ma figure, dont le nez et une joue enlevée. Les artistes m'ont fait une pension avec laquelle je vis péniblement, mais assez pour accomplir de petits voyages dans un desquels j'ai trouvé ce jeune homme qui me plaît beaucoup, il est fort intelligent.

Enfin, Monsieur, si vous voulez arriver, venez voir ce petit aux yeux superbes, qui fascinent et regardent si fièrement. Il y a certainement quelque chose à FAIRE avec lui, surtout qu'il ne demande que cela, et qu'il est magnifique. Son mot à lui est : CINÉ, ciné, ciné...

Vous dire le tas de revues cinématographiques qu'il possède est innombrables. Essayez toujours et vous serez satisfait.

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations sincères.

J. B...

■

AVEZ-VOUS PEUR DU CINEMA?

Que toutes les personnes chez qui cette question éveillera un certain intérêt nous écrivent.

Nous publierons les réponses les plus marquantes.

■

Je tiens à signaler l'un en face de l'autre les deux faits suivants, qui ne sont d'ailleurs une nouveauté pour personne.

1° L'interdiction, sous un faux motif, du groupement *Les Amis de Spartacus*, interdiction qui rend extrêmement difficile, sinon impossible de voir intégralement les films soviétiques encore inconnus en France (*La Onzième Année*, *La Ligne Générale*) et de revoir ceux que nous admirons.

2° La série brillante des représentations de gala, au Théâtre National de l'Opéra, du film de Léon Poirier : *Verdun, Visions d'Histoire*.

A. D.

Le Gérant : ROBERT CABY.

Imprimerie GIRARD & BUNINO, 32, rue Gabrielle, Paris 18e

DU CINÉMA

'UE DE CRITIQUE ET DE RECHERCHES CINÉMATOGRAPHIQUES



LES 4 DIABLES, DE F.-W. MURNAU : MARY DUNCAN

Fox

ÉRIE ▪ N° 2 FÉVRIER 1928 Frs : 8

RIS ▪ LIBRAIRIE JOSÉ CORTI, 6, R. DE CLICHY, IXe ▪ Tél. Louvre 47-70

DU CINÉMA

REVUE DE CRITIQUE ET DE RECHERCHES CINÉMATOGRAPHIQUES

PIERRE KÉFER et JACQUES NIEL, directeurs ▪ JEAN GEORGE AURIOL, rédacteur en chef

Adresser toute la correspondance à la Librairie JOSÉ CORTI, 6, Rue de Clichy, Paris IXe. Téléphone : Louvre 47-70. Chèques postaux 1183.74 Paris.

La Rédaction reçoit le Samedi de 10 heures 30 à midi à la Librairie Corti.

Abonnement à la 1re Série de 6 cahiers donnant droit à une invitation pour deux personnes pour toutes les présentations spéciales en 1928-29.

France et Colonies	35 francs.	Le numéro	8 francs.
Union Postale	60 francs.	Le numéro	12 francs.
Autres Pays	80 francs.	Le numéro	15 francs.

PANORAMIQUES

par ANDRÉ SAUVAGE

Jamais notre orgueil et le sentiment de notre impuissance n'ont été portés simultanément aussi loin. Le Cinéma nous exalte autant qu'il nous humilie. (Prononcez: *Cinémè*, comme on dit à *Vinçaïnnes*, cette pépinière d'obscurs travailleurs de la pellicule, qui, méprisant notre « art », aiment et admirent leur métier). On nous oppose tant d'absurde qu'il nous faudrait voir clair. Nous bredouillons, le plus souvent, des excuses, alors que nous devrions « nous expliquer ». L'argumentation cinématographique est, en général, d'une tricherie sans égale. (Je néglige, bien entendu, les insupportables gonflements publicitaires.) La plupart des films ne peuvent trouver, pour les défendre, que des commis-voyageurs. Ce ne sont pas les Super-Léonard ou les Super-Courbet qui puissent faire notre compte. Et, cependant, nous sentons en nous-même naître et s'implanter irrésistiblement un amour.

C'est, les larmes aux yeux, que nous avons assisté à l'admirable *Jeanne d'Arc* de Dreyer. Nous pleurions, hier encore, devant *la Foule* de King Vidor, avec une intensité que nous n'avions pas encore éprouvée. Pour la première fois, s'offrait à notre cœur, avec une profondeur aussi charmante, l'âme de la Ville américaine, le drame de la classe moyenne, nécessairement obscure; le drame du prolétaire, du vrai, du seul, de celui qui ne peut sentir la Vie qu'en dehors de son champ ou après des souffrances extrêmement dangereuses... Œuvre toute puissante, à laquelle notre cœur s'est donné tout plein, tout entier... Nous pleurions.

Qu'est-ce à dire ? Est-il vrai que, spectateurs sans culture, nous nous contentions d'émotions à bon marché ? Notre fièvre ne serait-elle pas la fille de notre égarement ?

Je ne vois pas pourquoi l'esprit, en une matière essentiellement explosive, aurait barre sur la sensibilité. Sommes-nous responsables de ce que le Cinéma s'accommode difficilement de l'intelligence ? Il est vrai que, sans le contrôle de l'esprit, suprême gendarme, la sensibilité trouble un ordre auquel nos juges sont particulièrement attachés...

... Nous savons que le Cinéma a créé une Chair, une Mer, un Désir qui lui appartiennent exclusivement. Quelques-unes de ses images nous ont conduit à l'extrême limite de la jouissance. Par lui, nous avons connu des états de grâce... Essayer de nier cette Chose qui se nie elle-même, presque à chaque manifestation, est devenu impossible. Nous sommes dans le Noir, le Noir absolu, le Noir d'ivoire.

Le Noir... Oui... Nous sommes en dehors de l'espace... Une après-midi, par un beau soleil, entrez dans une salle... Asseyez-vous, comme un aveugle. Vous êtes mort; l'écran vous ressuscite. Hélas! au bout de quelques minutes, votre œil se fait à la demi-obscurité, vous pensez que votre voisine est bien imprudente, vous êtes gêné par ces petits jeunes gens en costume de pelotari qui passent et repassent; ces femmes-matelots vous insupportent, elles vont même jusqu'à refuser des pourboires. C'est affreux!... Mais votre première sensation a été féconde... Vous sentez votre chair se fondre et vous vous dites : « C'est cela, la Mort... Mais c'est merveilleux... Tout le monde va savoir... »



LA FOULE, de King Vidor. M.G.M.

Donc, outil admirable... Prenez-le en mains, le suicide vous guette. La grenouille veut se faire aussi grosse que le bœuf. L'*auteur* d'un film est obligé, pour conserver son potentiel de création, de se référer à ses réactions de *spectateur*. Il ne touche jamais, durant son travail, la matière même du poème. Il est en dehors de la *durée* poétique. Et c'est pourquoi l'on sent, dans la coulisse de chaque film, un ennui prodigieux; il semble que l'auteur, à ses moments de conscience et de lucidité, se soit trouvé en présence d'une industrie humiliante dont le fruit, néanmoins, pourra donner des effets inégalables.

Ne serait-ce pas aux conditions qui entourent le Cinéma, et, en particulier, à ce Noir dont nous parlions tout à l'heure, que le fruit devrait sa principale saveur? Combien de fois n'entend-on pas dire: « Les films les plus stupides m'intéressent, je ne m'ennuie jamais au Cinéma. » On dirait un livre dont, à chaque mouvement de page, se dégage un parfum qui trouble le cerveau, qui le réduit à une vie embryonnaire et le conduit vers une apparition, par un chemin où l'art et la culture n'ont rien à faire.

... Je comprends de moins en moins... Une sorte de *poésie animale* m'envahit. En moi, le besoin de produire se développe en raison inverse du discernement... Lanterne magique? Soit! Ces deux mots sont magnifiques. Je l'ai dit souvent à Jean George Auriol : j'espère que cette Revue facilitera la découverte d'un *modus vivendi*, qu'elle inventera une autre enseigne à notre travail que ce mot : Cinéma, lequel correspond, dans l'esprit de beaucoup de gens, à une immense rigolade, à une vulgarisation honteuse.

Le Cinéma est un mode d'expression populaire. Vulgaire, non. Nulle matière n'est plus propre, plus saine, plus étincelante. (Les ouvrières mettent des gants pour manipuler le négatif.) Une simple robe peut y gagner une extraordinaire grandeur. On parle souvent de films « pornos »... Je ne crois pas qu'ils puissent exister. Ce qu'on entend par là, ne sont que taches de collégiens. Les apparences sont contre moi, je le sais... Je sais, j'avoue n'avoir jamais vu, dans



Extrait de PARIS-PORT *(Etudes sur Paris)* — *Edition Sofar*

Les trois images non signees parues dans *Du Cinéma* de decembre, ainsi que la « femme en cire » qui illustrait la couverture, sont extraites du nouveau film d'Andre Sauvage : ETUDES SUR PARIS.

On peut dire que c'est avec ce film que le Cinema fait pour la première fois la decouverte de Paris. Il la fait en cinq fragments : *Paris-Port, Nord-Sud, Petite Ceinture, les Iles de Paris, de la Tour Saint-Jacques à la Montagne Sainte-Geneviève.*

aucun film, un baiser sur la bouche qui fût *vrai*. Il y a toujours autour de ce baiser une sorte d'étranglement, de recherche sculpturale, d'apprêt qui me gênent. C'est cet apprêt qui pourrait constituer la pornographie. Une fois lavée, la toile de soie devient une effroyable cotonnade. Or la pellicule,après mille sauts périlleux, tant au tirage qu'à la projection, doit conserver son brillant, sa netteté, sa *virginité*.

Le Cinéma, vierge et chaste dans son essence, vit de pureté; il est avide d'extases. Il est la nourriture des grands lyriques. Songez à l'admirable « échappée » que Gaston Chelle, autour du Massif du Mont Blanc, nous propose de son avion; songez a la *Jeanne d'Arc*, de Dreyer, et vous comprendrez que le Cinéma peut être, un jour, l'ascension de votre âme... Oui, vous avez été déjà purifié... L'écran voit vos larmes. Il les sèche vite, car c'est un feu blanc, tout blanc... On ne sent plus son poids, on est nuage, on murmure avec ses viscères la chanson de Dufleuve:

Je suis une plume, un duvet un zéphyr...

ou bien, armant son browning, on vise l'endroit où, sur l'écran, apparaît la sale gueule de Warwick...

Hélas! le prix de cette purification est souvent fâcheux. Il est fréquent que les amants de Cinémè deviennent impuissants. (Il y a d'ailleurs des cas exceptionnels dans lesquels l'écrivain de ces lignes veut bien qu'on le range, et qui font espérer que le Cinéma trouvera un jours ses Maîtres. Ceci sans modestie. Fi de ces personnes qui ne pensent qu'à se rendre inexpugnables! Encore un signe d'impuissance...) Le spectateur qui *repense* Greta Garbo, Louis Brooks, Clara Bow et tant d'autres; la jeune fille qui, pour la honte de l'humanité et en justification de tous les emportements, est allée cinq fois l'an imaginer entre les cuisses de Ben Hur des déroulements merveilleux; tous ceux qui ont appris d'un cuirassé comment on pique du nez dans la mer ; tous ceux qui, dans *les Nuits de Chicago*, ont senti, dans leur peau, le froid de la police et comme un précipité d'amour et de crime; tous ceux qui, après avoir vu l'*Emigrant*, ont juré d'être pauvres, ou qui, dans l'*Idylle aux Champs*, ont goûté l'odeur divine des « extérieurs » ; qui, devant la manucure de l'*Aurore*, ont compté leurs ongles sales, tous ceux-là se sont retrouvés devant la réalité, c'est-à-dire devant le programme de leur existence, un peu honteux, faisant figure de jeunes vieux et prêts à lâcher un sourire en dents de scie... *Amour qui n'a pas de nom.*

« Words, Words... » disait M. Fuchspferd qui, à cette époque, je crois, était directeur artistique de la Société bi-hémisphérique des Films Géniaux. (Dans ce monde hors de la raison, les raisons sociales sont innombrables. Ephémères, d'autre part.) Parlons, puisqu'il nous est si difficile de travailler.

Dix sous d'encre, autant de papier. Balayeur à la Banque de France, il vous est possible de distraire vos contemporains et d'en recevoir un tribut. L'homme de Cinéma doit, avant tout, penser à mobiliser une fortune, petite ou grande. C'est donc une production qui traîne après elle tous les vices de l'argent. Ses conditions d'existence éloignent, écrasent bon nombre de cerveaux producteurs d'une réelle qualité. Elles laissent par contre la porte ouverte au hanneton sans cervelle, à la femme de lit, à l'ambitieux superficiel qui réussira bien à monnayer le facile Mystère!

Considérez ce grand homme de Cinéma que fut Caran d'Ache. Imaginez-le aux prises avec des commanditaires, des opérateurs, des vedettes, des groupes lumineux, des tireurs, des éditeurs... Eût-il réalisé ces admirables morceaux, d'une ligne évidente, où chaque détail est d'une visibilité parfaite, ordonnée, où plutôt il n'y a pas de détails; où tout est d'une grâce et d'une modestie incomparables? Il est permis de se le demander... Aurions-nous *La Lettre de Napoléon à Murat* et surtout *Les Duellistes et le Papillon* (quel titre!). Souvenez-vous: un des duellistes est jeté à terre, en accent circonflexe au-dessus du sol. L'épée de son adversaire lui traverse le sommet de la fesse. Dans sa furie, l'arme, au delà de la fesse, a transpercé un papillon. Un poète chevelu, qui le poursuivait depuis un moment, vient dégager l'insecte... J'ai retrouvé dernièrement un peu de ce génie, dans l'*Etroit Mousquetaire*, de Max Linder.

...Jeunes gens qui désirez « faire » du cinéma, fréquentez le *Théâtre des Piccoli*. Vous y trouverez des enseignements précieux, vous y découvrirez des ficelles qui sont pour ainsi dire les mêmes que celles de notre travail. M. Vittorio Podrecca n'a pas réalisé cela en un jour.

Poésie animale... Au fond, pourquoi nous en plaindre. La voilà, la jungle. N'allez pas la chercher

autour de l'Indicateur des Chemins de fer. Dirigez-vous, au hasard, dans le Tout-Cinéma. Le Cinéma est un placement de fils de famille. Les pères préfèrent le pétrole. Ils ont raison. En matière de films, le pétrole pisse rarement. Tout au plus accordent-ils au Cinéma une importance nationale. La statue de Jules Ferry, aux Tuileries, les héros de la Sieges Allee ont ainsi posé sur les films français et allemands une marque indélébile. Nationaux aussi, les films russes. Ils ont le droit de l'être. Ce sont des films de ventre.

International, le film? Allons donc! L'œuvre cinégraphique n'existera qu'en laissant aux forces vives de l'auteur son plein épanouissement. Charlot est gaucher. Tenir l'archet de la main gauche, rien de moins international.

En attendant, changeons de casaque. Les snobs commencent à s'intéresser au Cinéma. Toutes les audaces sont à base de snobisme. Bientôt, nous pourrons oser, il y aura de grands mariages. Nous verrons une aiguille devenir illustre. Et, comme toute vie est équilibre, nous assisterons, dans un temps très prochain, à un grand nombre d'enterrements.

ANDRE SAUVAGE.



Extrait de NORD-SUD *(Etudes sur Paris)* par ANDRE SAUVAGE.



LOIS MORAN *Fox*

LE CINÉMA ET LES MŒURS (1)

Les Hasards du Cinéma

Les coupures qu'en toute sécurité les censeurs commettent en invoquant le prétexte « école du crime » ont pour principal résultat d'affaiblir les films. Mais ces messieurs croient également protéger la morale : ils pensent que les parfaites descriptions de vols ou de meurtres sont, dans leur précision et leur habileté, des exemples malsains pour les mauvaises têtes à qui, pour accomplir de sombres projets, il manque seulement cette ingéniosité et cette audace que certains films exaltent si magistralement.

Ces messieurs ont bien tort de prendre de semblables précautions. Les héros du revolver et de la pince-monseigneur encouragent rarement les spectateurs à imiter leurs exploits. Certes, plus d'un, dans son fauteuil, admire en passant le « beau travail », mais ses poings et sa mâchoire se desserrent bien vite. Tout au plus, celui qui, avant l'intervention de tel film, préparait un coup délicat, sera-t-il amené à l'exécuter plus élégamment, plus proprement, à prendre des précautions inédites ; mais il le fera uniquement poussé par la nécessité, l'amour, la folie ou la haine, — non pour le pittoresque d'une expédition dangereuse.

Vous souvenez-vous de ce précieux fait-divers ? Une petite bande d'enfants téméraires avaient saboté l'aiguillage pour faire dérailler un train. Interrogés, ils répondirent avec plus de sincérité et moins de malignité que les gros yeux du lieu et les journalistes ne le crurent : « Nous voulions voir comment ça ferait ». L'un d'eux, ayant peut-être découvert du coup sa vocation, lâcha le mot *cinéma*. Il n'en fallut pas plus pour faire baisser de moitié les recettes des salles avoisinantes et pour que maintes âmes bien intentionnées dénoncent le danger public, réclament la protection des faibles et des sanctions contre les véritables coupables. Or il apparaît que du cinéma les jeunes entrepreneurs connaissaient plutôt la sonnette invisible, les affiches sanglantes et les photos incompréhensibles que l'écran prestigieux; ne possédant pas la liberté ou la possibilité de s'offrir une bonne cure de salle obscure, ils se payèrent, sans souci des conséquences, l'imitation de film qu'ils trouvèrent.

Le cinéma, n'est-ce pas, n'excite guère le désir de réaliser. En nous en donnant l'expérience il nous fait reculer devant des actes nouveaux qui nous tentent; il nous écarte, dans la vie, de choses fascinantes en nous les faisant toucher du doigt. Il nous accable, nous humilie parfois. Le temps n'est pas loin où, grâce à une synchronisation de rayons ultra-violets, les spectateurs sortiront d'une exploration en Afrique équatoriale avec le teint bronzé.

Si nous pouvons, grâce aux films, sauter par-dessus le Pôle Nord, New-York, Tahïti, les Pyramides, le prestige des pays lointains diminue en nous à notre insu. Aussi bien la vue habituelle d'Hindenburg, d'Henry Ford permet à la foule d'avoir avec ces personnages une familiarité de voisins, de domestiques.

(1) Voir *Le Cinéma et les Mœurs* dans notre N° 1 : *Le Cinéma et l'Amour*, par Bernard Brunius ; *La Fenêtre Magique*, par Jean George Auriol.



Paramount

GEORGE BANCROFT
dans le film magnifique de JOSEF VON STERNBERG, *The Docks of New-York*, titre français : *Les Damnés de l'Océan*.

Et les détails de la fabrication du chocolat fourré ne vous ôtent-ils pas quelques illusions ?

Dans quelques années, le cinéma par T. S. F. vous donnera le sourire de Billie Dove pour le dessert et, abonné à la télévision, vous ne quitterez même pas votre bureau et votre fauteuil pour jeter quelques coups d'œil connaisseurs sur l'incendie des forêts brésiliennes ; un « héroïque opérateur » restera le dernier à bord pour transmettre subjectivement à l'humanité le spectacle épouvantable mais authentique du naufrage du *Pensacola*. Alors on aura l'occasion d'adjoindre à MM. les censeurs quelques fins limiers de la rue des Saussaies qui pourront faire de fructueuses déductions en rapprochant certaines images apocalyptiques de panneaux-réclame de ce genre :

Tous les jours

LES CATASTROPHES
LES PLUS SENSATIONNELLES

A 17 h.: Les Beautés de la Nature : Les Mille Iles en Fleurs. Embrasement des Chutes du Nil. Fêtes de Natation à Samoa.

Aujourd'hui

LES HORREURS DE LA GUERRE
A TRAVERS LE MONDE

et

28 EXPLOSIONS, INONDATIONS
SÉISMES, SUPPLICES DIVERS 28

Un splendide raz de marée. Le dernier soupir du Président Mirliflorito

La Paraphone-Radiomovie Cie, *vous présente des tableaux véridiques quotidiens plus saisissants que ceux à jamais engloutis dans l'Histoire*

Installations : depuis 490 francs

A cette époque, la pression d'une main, la douceur d'une parole à vous seul destinée n'aura pas de prix. On apprendra couramment que telle personne, lasse, s'est crevé les yeux et les tympans. Soyez tranquilles, la réaction de l'en-chair-et-en-os verra le jour avant ça.

La gloutonnerie du cinéma est formidable. Rien n'effraye ce parvenu inquiet ; il absorbe tout ce qui peut lui donner de l'éclat, il achète tous les honneurs qu'il n'a pas eu le temps de gagner et qu'il devrait ou mépriser ou craindre ; rien n'est assez grand (ou assez bas) pour le faire hésiter : il se jette sur tout ce qu'il découvre, le transfigure et, par ses moyens si rudes, plus d'une fois le détruit.

Il nous débarrasse d'abord des plus grosses pièces, — en nous assommant de tragédies, d'héroïsmes, de cataclysmes, de terreurs, de sacrifices, de splendeurs, de rires obligatoires.

Déjà le perfectionnement des Actualités (aux U. S. A. les *Fox News* sont maintenant quotidiennes et sonores) donne une singulière puissance au sur-le-vif. Après avoir suivi l'éruption de l'Etna et avoir vu la lave fumante pousser comme des châteaux de cartes des maisons que les habitants venaient de quitter, les spectateurs ne supporteront plus qu'un nombre limité de tremblements de terre à ressorts et d'incendies à fumées Ruggieri.

Je vous laisse bien libre de tirer de ce qui précède les conclusions que vous voudrez, de pencher pour tel ou tel côté. Jusqu'à nouvel ordre, je considère le cinéma, dans cette chronique, comme une force de la nature. Il n'encourage pas l'action, il la diffère, il peut la remplacer. Il permet de traiter familièrement tel acte difficile, luxueux, impossible, ou même courant, mais il n'en donne heureusement pas la clé : il laisse toute la chance. Si cet acte est à présent plus accessible, on l'aborde avec moins d'ignorance, de présomption, et des surprises nouvelles vous guettent.

JEAN GEORGE AURIOL.



5.000 DOLLARS OFFERTS, par Gene Forde. Fox



LA PISTE 98, de CLARENCE BROWN *Metro-Goldwyn Mayer*

Clarence Brown est un ancien ingénieur automobile. Il décida un jour de devenir l'assistant de Maurice Tourneur, et il le devint en effet. C'est une espèce de mathématicien de la mise en scène. Son travail est si précis qu'il n'a jamais coupé plus de 300 mètres à chacun des trente films qu'il a dirigés. Il est célèbre également pour être arrivé à supprimer complètement les gros plans dans ses œuvres.

On a pu voir de Clarence Brown, en France, *la Femme de Quarante Ans* et tout récemment *la Chair et le Diable*. Nous attendons avec curiosité sa dernière production *The Trail of '98* qui est, paraît-il, la meilleure histoire cinématographique faite sur l'Alaska.



GEORGE O'BRIEN

(Le Cheval de Fer, Trois Sublimes Canailles, L'Aurore, A l'Ombre de Brooklyn)

Fox

CHRONIQUE
DES
FILMS PERDUS

« *De violents orages, et d'autres interruptions de l'existence bourgeoise...* »

NOVALIS.



Artür Harfaux

La salle sera tout à fait obscure. Il ne faut plus de ces demi-obscurités glaireuses, gênantes comme des asphyxies avortées, d'où la tête de celui qui ne voulait plus de sa tête, seule émerge. Une vraie obscurité à ne plus pouvoir déchiffrer que le souffle, et, en levant les yeux, le météore porteur de germes qui s'abat sur l'écran. Alors l'étrange spectacle qui nous rassemble aura bien son prix. La lumière sera sur un seul bord, et nous voudrons d'elle. On a tort de croire que le cinéma c'est de voir un film n'importe où n'importe quand. Ou plutôt, je vous prie, considérez que c'est exactement cela, mais il faut le savoir et le comprendre. Rien ne m'attire comme ces rendez-vous insolites et saugrenus que je m'assigne tout d'un coup devant la porte des écrans. Et pensez à toute cette racaille permanente (de 1 h. 30 à 23 h. 45), ou peut-être à cette adorable femme en radeau sur une rivière, ou très matinale dans une rue de Londres, ou découragée avec des cheveux si lourds, qui vous attend là, et que quelques gestes si simples suffisent à l'aborder dans cette nuit de mauvais goût. Habitude incorrigible, avec elle c'est toujours la première fois. Je ne vous permet pas d'en douter, ce qu'on appelle le cinéma, c'est un rite. Un grand nombre d'esprits contournés le vocabulaire même dont il s'entoure les rend secrètement boudeurs et impatients. C'est un moyen comme un autre pour écarter des gêneurs, et nul doute que si le mot cinéma prenait un *t*, le mot film un *e* muet, nous serions fort encombrés par beaucoup de « alors c'est différent ». Mais le temps est encore à l'Electric Palace, au Splendid, à l'Eden, au Majestic Palace. Ces noms magiciens, mal

assis et naïfs, me plaisent. Et cent autres indélicatesses touchantes qu'il serait vain de raconter et sot de dévoiler. Il n'en faut pas plus, je pense, pour que bien des promenades alourdies aillent se briser dans ces souterrains.



Buster Keaton qu'on oublie, Buster Keaton qui n'a jamais pu rire puisque tout ce qui lui arrive n'est pas drôle, ce personnage rigide et insolent malgré lui, c'est l'homme de la solitude. On tremble à la pensée d'un Buster Keaton soldat qu'on enverrait sans nul doute chercher la clé du champ de manœuvres jusque sous les meubles de la femme qu'il aime, et qui ne le croyait pas si sot. A-t-il jamais parlé? C'est impossible, il est toujours tombé avant. Ma vache et moi. Sa vache et lui. Ce film montre un homme entouré d'éléments muets et étranglé par eux, étouffé par des tonneaux vides, ahuri par un ranch désert semé de pièges à loup. Seul comme une gare de marchandises à midi. Les complices du jeu sont pourtant attentifs, mais c' est derrière un portant, ils sortent du champ avant qu'il y entre, ils en ressortent avant qu'il y rentre. Tout est prêt dans la petite épicerie californienne tenue par un usurier à la barbe mobile pour que les déclanchements imprévus viennent l'abrutir sur un signe de sa maladresse. Autrefois ce n'était pas Buster Keaton, c'était Frigo. Le clown Porto, du Cirque Médrano, lui ressemble comme un frère. C'est le même petit type sec, couperosé et flottant au milieu d'un remous de vêtements prêts à fuir. Il est sérieux comme la misère, et toujours une très longue mine, pour déménager dans des rues vides soudain bondées de police à ses trousses, pour manœuvrer des décors dans un théâtre qui finira par brûler, pour ramoner les cheminées, pour laver les assiettes. Nous sommes au temps où le Cinéma c'était un homme-sandwich malheureux.



Cependant le jeu que je joue ici, je le sais dangereux, et c'est encore une raison de le jouer. Le moment est venu de s'expliquer et de retourner les cartes. Jadis, lorsque le cinéma n'était pour quelques-uns d'entre nous, qu'un plaisir défendu, les films (les *Actualités* surtout) dérangeaient l'ordre du monde. Un perpétuel décalage, une déviation souvent imperceptible faisaient des êtres de l'écran des sosies absurdes et irritants, trop rapides, trop saccadés, trop réussis de ceux de la rue, et parfois aux arrêts de l'orchestre, vous entendiez les trompes d'autos avec un certain effroi. Aujourd'hui c'est la facilité impitoyable de ces êtres qui me semble étrange, et le rôle des sosies est renversé. C'est pourquoi certaines criailleries au « réalisme » m'apparaissent maintenant comme des plaisanteries douteuses, et qu'il m'est tout à fait impossible de retrouver dans le cinéma les classifications esthétiques qui sont chères au sport critique. Un film que je déteste est au-dessous de moi, un film que j'aime, au-dessus (1). Il faudrait croire davantage aux vies séparées pour ne pas vouloir se perdre à travers ce dédale de moi-même, où je me trouve sans y penser. Ce que je n'ai pas été, ce que je ne serai pas, mais ce que je suis soudain devant moi, voilà qui est propre à bouleverser les états-civils les plus opiniâtres. Ce cinéma qui facilite ma confusion, qui s'entremet pour elle, qui trahit brusquement de vieux désirs dont on ne voulait plus, qui me donne cent gestes à unir, à désunir et à vivre au moment même où je suis immobile et tout à fait oublié devant lui, je ne connais pas de mystification plus sûre ni qui soit plus urgente.

Cette histoire n'en pas l'air, mais elle me porte à la magnifique AURORE de Murnau. Voici un film aussi imprévu, aussi désiré, aussi grand que Variétés! Et j'ai encore beaucoup d'adjectifs comme ceux-là. La sérénité de la lumière y est presque sans exemple. Aurions-nous jamais pu croire qu'une petite aventure villageoise avait tant de grandeur et contenait en elle

(1) Des films bons, comme de bons romans (si j'ose dire) il y en a tous les jours davantage. Une singerie littéraire pousse déjà les metteurs en scène à se soucier d'avoir une œuvre riche, ascendante, graduée à point. Mais je m'en moque infiniment.

toute une explosion, à lire les commentaires fatigués qui l'ont suivie ? Et vous ne savez pas ce que c'est qu'une Ville, si *Variétés*, si *A l'ombre de Brooklyn*, si l'*Aurore* ne vous l'ont pas fait traverser avec les êtres naïfs qu'elle émerveille. Janet Gaynor et George O'Brien n'ont pas prononcé deux paroles. Ce qu'ils voyaient avait trop de voix et ce qu'ils faisaient allait tout décider. Ils sont perdus, perdus comme ce film déchirant.

■

Si vous avez eu quelquefois — comme il me paraît évident, mais peu voudront en convenir, — la brusque démangeaison d'étaler une tarte à la crème sur la figure de ce monsieur, ou d'écraser un bel œuf sur son nez, ou de l'aveugler avec de la farine, et de recommencer jusqu'à faire de lui une pâte lamentable et éperdue, vous comprendrez toute la saveur de ce petit film étourdi qui, dans la série *Fox*, s'intitule : « Oh ! que d'œufs ! », et où les acteurs ont à peine le temps de penser à leurs rôles tant ils sont contents. Cela finit par un barbouillage général, par un combat légendaire à coups d'œufs tout chauds, dans un train-poule qui pond à toutes les gares des évènements imprévus et accélérés. — Une famille entière d'amis débarque d'une vieille Ford et s'installe dans le studio avec des petites mines. Ah la la qu'est-ce qu'ils vont prendre.

■

Olive Borden ? Les spectateurs les plus vieux doivent sortir pour nous permettre d'admirer.

■

Georgia Hale dans *la Ruée vers l'Or*. Une des femmes resplendissantes, hautaines et très pauvres qui s'avancent vers nous. Elle n'a qu'une robe, mais cette robe est resplendissante. Elle apparaît dans une porte, juste au moment où on ne l'attendait plus, juste au moment où on l'attendait trop.

■

Enfin, je n'ai pas la sottise de feindre que nous soyons les premiers debout devant cette lueur. « J'ai déjà plusieurs fois réussi, au moment où précisément des aventures fabuleuses menaçaient de s'évanouir dans le néant, à les étreindre, à les façonner de telle sorte que toute personne ayant la force visuelle voulue pour cela, trouvait réellement que c'était des choses vivantes et par là même y croyait. » (1) Une mythologie qui vaut bien les autres s'enroule autour du Cinéma. Elle vaut mieux que les autres, parce qu'elle se détruit sans cesse. Ne comptez pas sur nous pour l'immobiliser.



Jacqueline Lamba

ANDRE DELONS.

(1) Hoffmann. *La Princesse Brambilla.*



Mary Duncan et Charles Morton dans LES 4 DIABLES de F. W. MURNAU

Fox

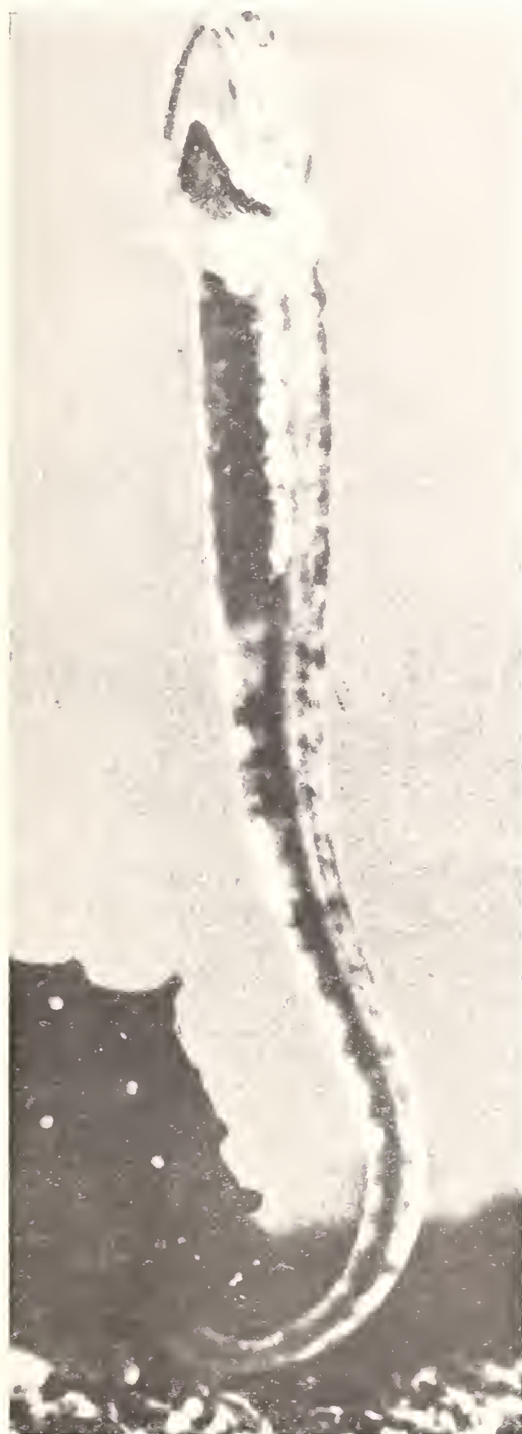


Extrait de *La Nature et l'Amour* — *Ufa*

Le Symbole du Sang

Il doit y avoir dans le monde du cinéma un certain nombre de créateurs qui ont peur des êtres humains. Il doit en exister puisqu'on nous présente tant de documentaires, de ciné-poèmes, de films d'objet où tout s'exprime sauf l'idée de l'homme et où il ne manque, parmi toutes les formes possibles, que celles d'un visage ou d'un corps. Peut-être est-ce par une timidité d'esprits jeunes en face de la vie et qui ne craignent pas seulement d'avoir à commander de vieilles grimaces prétentieuses d'acteurs, mais qui n'osent même pas faire un signe à cette jeune femme qui passe pour lui demander d'évoluer devant leur appareil. C'est peut-être par une réserve plus noble, capable d'imposer une retraite du monde et le dessein de reproduire pour une fois des aspects vraiment inhumains des choses. Un pareil sentiment existe puisque, pour ma part, je me sentirais très gêné s'il me fallait enseigner les gestes de la douleur et de l'amour à des gens qui pourraient bien avoir le double ou le triple de mon âge.

Ce sont les films d'objet. Ils connaissent tout et nous apprennent des vies inconnues. Par là même, ils possèdent une petite parcelle de l'aventure mystérieuse et nous inspirent un sentiment semblable à celui qui contraignait Wells à explorer les cavernes et les faunes effrayantes de la Lune ou à nous rapporter l'histoire des temps à venir. Dieu merci ! nous sommes familiarisés aujourd'hui avec les bêtes du fond de la mer, avec la gélatine mouvante, les anneaux et les spirales du ver de vase et les frémissements de la gelée protoplasmique. Nous avons étudié l'armement progressif des cristaux. Nous saurons nous défendre le jour où ces mondes infernaux se décideront à secouer le joug de l'homme et monteront à la conquête de notre sol. Du reste, ces êtres informes et presque inorganiques ne sont pas les plus effrayants qu'il nous soit donné de voir dans les admirables documentaires de la *U.F.A.* Ce qu'on peut appeler « la civilisation très avancée » des fourmis nous inspire un malaise encore plus accentué : ces



Extrait du *Bernard l'Hermite* Ufa

insectes, leurs approvisionnements, leur élevage, leurs guerres élevées à l'échelle de nos discordes par le grossissement de l'obectif, l'effet sur notre peau de leurs terribles armes de chair.

Ce n'est pas en vain qu'on a donné aux films de cet ordre le nom de films abstraits, car il leur manque à tous quelques-uns des éléments de notre représentation normale. Tantôt, c'est l'abstraction de l'homme comme dans ces documentaires de la *U.F.A.*, ou *La Tour*, de René Clair. Nous pouvons ainsi remarquer que dans les purs documentaires américains, comme ceux de Flaherty, il y a toujours une présence humaine, ce qui nous donne un caractère (au moins négatif) du film européen, et il en a plutôt besoin. Tantôt, c'est l'abstraction de toute forme sensible, l'abandon d'une base réelle, le défilé des signes géométriques ou des apparences amorphes pour le seul effet visuel, qui nous introduisent dans le domaine beaucoup plus restreint des films de Ruttmann ou de Chomette. Il faut un grand courage et une grande foi dans l'avenir *pictural* du cinéma pour entreprendre une production semblable. Il faut encourir la déception du spectateur, même cultivé, qui se voit privé du plaisir poétique que lui donnent les représentations sensibles, et aller au devant de ce risque peut-être inutilement, car rien ne prouve que le cinéma puisse se passer de poésie.

Devant les films abstraits, n'avez-vous pas ce sentiment de vide qu'on éprouve en présence de tout ce qui manque de quelque élément essentiel, non pas lorsqu'un défaut subsiste qui laisse le spectateur dans l'effroi du rêve, mais quand vraiment a disparu d'une manière incompréhensible ce qui faisait notre émotion, sans qu'on puisse dire exactement en quoi elle consistait, ni comment elle s'est évanouie. Je suppose que l'on a compris pourquoi je n'ai point parlé jusqu'à présent de l'*Etoile de Mer*, où je ne constate pas cette absence. Toutes les fois qu'on assiste à la projection de quelqu'un de ces films, on a l'impression d'un grand silence. L'orchestre ou les machines à bruit ont beau prendre leurs attitudes les plus tumultueuses, on a beau entendre le ronflement de l'appareil et quelle que soit la précipitation des scènes, elles se déroulent dans un univers ouaté où aucun son n'aurait d'écho. Une vague sensation de vertige, et puis quelle affreuse solitude ! Certains jours dans la vie d'un homme apparaît, de la façon

la plus concrète, le sentiment d'un terrible isolement. S'il est resté enfermé toute une journée avec ses images, sa propre personne et les objets qui l'entourent lui semblent d'une insupportable pesanteur. Etendu quelque part, il est là, considérant d'un œil vague des formes flottantes et percevant des sons étouffés. Peu à peu, les moindres objets se pénètrent de vie. Les battements de la pendule prennent une sonorité extraordinaire et se confondent avec le retentissement de son sang. Il n'est pas d'inertie qui résiste à notre besoin d'animation. Je demande humblement qu'on excuse cette manière détournée d'en revenir à la question. Il s'agissait de montrer qu'au moins une fois le film d'objet devait présenter cette propreté mystérieuse de répondre à l'aspiration de notre intime personnalité. Je veux parler d'une œuvre admirable récemment présentée : *La Nature et la Vie*.

Les choses, les êtres les plus bas dans l'échelle animale s'adaptent à la plus secrète de nos aspirations, celle de nos sens. Ce film emprunte à la nécessité vitale un caractère étrangement troublant. Il reproduit par hypothèse les premières hésitations de la vie d'une manière qui provoque en nous des résonances trop profondes pour qu'on les puisse facilement avouer. Mais il procède avec discrétion et, si je puis dire, de manière élégante. D'abord, il se laisse scander de sous-titres uniquement explicatifs, qui empruntent à leur position dans le déroulement des scènes et à leur fortuite consonance verbale une très grande valeur poétique. On lit *La limace des vignes* ou *Le protée des cavernes*, et puis on voit deux animaux gluants pressés l'un contre l'autre ou bien de petits êtres blancs aveugles et fuyants. Ce qui s'éveille en nous, alors, c'est une nuance de dégout, un léger haut-le-cœur qui s'affirme lorsqu'on assiste à la ponte de la couleuvre à collier, puis à l'éclosion de ses gros œufs blancs d'où sortent de minces rubans noirs, luisants de bave. Cet imperceptible sentiment de répulsion... mais tout le monde l'éprouve et sous une forme accentuée, il est bien connu de certains médecins. La partie la plus émouvante se trouve sans doute au début du film, lors-



Extrait de *La Nature et l'Amour*, film presente au Vieux-Colombier sous le titre *La Nature et la Vie*.

Ufa A.C.E.



JOAN CRAWFORD M.G.M.

que la vie en est à sa phase primitive et que les êtres, amibes ou groupes de cellules, affectent des contours ambigus. Certaines pommettes ont dû rougir en présence de ces palpitations, de ces entrebaillements, de ces rondeurs. Mais chacun de nous est libre à l'intérieur de son âme.

Les Américains emploient un mot pour désigner l'attrait de leurs vedettes, qui s'appliquerait parfaitement ici. Ils parlent de *sexappeal*. Bien des gens pudiques ou timides se porteront contre cette idée et voudront expliquer notre trouble par un sentiment comme celui de la « conservation de l'espèce », que le titre du film, *La Nature et la Vie*, justifie sans doute, mais qui n'a que la valeur d'un prétexte. Nous sommes incontestablement animés par le sex appeal, et, peut-être, par des instincts plus équivoques, car les formes étranges de ce film s'appliquent à tout. Mais quelle que soit la nature de son attrait, il nous a tiré de notre solitude. Cette œuvre admirable m'a inspiré bien des rêves. Il en est un qui s'impose particulièrement à mon esprit. C'est l'idée d'un film en couleur qui porterait tout entier sur le sang, sur des flots de sang, sur des jaillissements de sang. Je vois un homme qui traverse distraitement une rue. Soudain, son regard est attiré par celui d'une très belle femme qui se trouve dans une voiture rangée le long du trottoir. Il ne peut détacher les yeux des siens. Une automobile surgit qui l'écrase. A partir de cet instant, le sang est déchaîné, aux abattoirs, dans les hôpitaux, sur les trottoirs. On se trouverait dans la chambre d'une femme accouchée où dominerait le blanc des cliniques, un blanc de film en couleur qui ne serait plus une absence de noir. Puis, on apercevrait dans une coin un tas de linge souillé de sang. Le sang, symbole de notre vie, constituerait le thème d'un ciné-poème qui ne serait plus un film d'objet.

LOUIS CHAVANCE.



Conchita Montenegro

que Jacques de Baroncelli

a choisie pour le rôle principal de

La Femme et le Pantin

Roger Forster

1916

Les Mystères de New-York

A Roger de Lafforest.

L'homme au mouchoir rouge, le lieutenant chinois confit au vinaigre, la blonde Elaine, Justin Clarel, détective impondérable, le fidèle Jameson tentent des avntures qui surprennent les collégiens au milieu de la guerre. La petite guerre des *Mystères de New-York* est pour eux la grande guerre. Elle touche leurs yeux de plus près. Ils cachent dans leur pupitre la photographie de Pearl White, rêvent d'arracher Elaine Dodge à la main-qui-étreint, aux ongles mandarins du cruel Li-Wang, de l'embrasser dans un iris malgré le baiser-qui-tue. Au sortir des salles, ils sautent sur des tramways en marche, à l'accéléré. Les femmes ne tombent pas dans leurs bras: mais les étoiles qu'ils brassent sont les plus belles du monde.

L'enfant décourage les apparences : il n'a pas son œil dans sa poche. Comme l'enfant, l'objectif possède un œil décourageant. A chaque cillement correspond un vol. Avec les *Mystères de New-York*, nous traversons l'Atlantique pour la première fois. Nous découvrons le Nouveau Monde. Pas seulement, l'Amérique, mais le Nouveau Monde, le cinéma. Nous explorons le quartier chinois, les souterrains croise-nattes où tricottent les baguettes de riz. Un pas de feutre ouvre un pont de silence entre deux jambes, développe le silence de l'écran dans une atmosphère de gong qui tombe lourd. Au-dessus, les apaches du port guettent leur victime derrière une poutre: tout le décor. Des matériaux empruntés au hasard ? Non, la poutre est sciée. Plus haut, les combinaisons géométriques des gratte-ciel. Dans les précipices, la rue ouvre son visage fermé à ciel ouvert.

L'objectif déjà colle aux gestes, vise par le trou des serrures, prend des vues cavalières. Autour du béret d'Elaine Dodge, de sa lavallière, je vous dis que les statues de votre enfance se mettent à bouger. Un peuple s'anime de vivants plus grands que nature. L'héroïne emprisonnée change de toilette d'une image à l'autre. D'un film à l'autre, l'enfant se promène dans un jardin public où les chevelures tombent en cascades, les mains s'amusent sans leurs corps, les regards du jour recomment comme la mer.

« C'est idiot, mais ça se laisse voir », concèdent les grandes personnes. Dans les *Mystères de New-York*, elles ne ratent aucune des fâcheuses rencontres. Eles saluent le mauvais goût, s'attendrissent sur leur goût du mauvais goût. Elles songent que « s'il y avait une police... les exemples dangereux... trente épisodes pour marier ces petits ». Mais les *Mystères* ne les touchent ni le mystère. Si pour vous la poésie ne se déclare pas au défaut d'une planche vermoulue, aux écorchures d'un papier trompe le bois, aux cercles rouges de fumée sur rideau de velours, bonsoir vous et vos mamours. Je vous abandonne aux agences de renseignements. Vous n'êtes pas de mon pays.

PAUL GILSON.

A la Faveur de la Nuit



LES ESPIONS, de Fritz Lang *Ufa - A.C.E.*

Les héros du cinéma se glissent sur l'écran à la faveur de la nuit. La lumière les rend invisibles. Ils échappent alors à toute poursuite. La police perd leur trace, et l'amateur de films, harassé, rentre dans la réalité plus reposante. Dehors, sur les boulevards, c'est le soleil et la bonne foule anonyme où les criminels passent inaperçus.

Mais l'amateur de films est l'ami des assassins. Les assassins, vous savez bien, ces gens qui tuent proprement, qui ont leur trousse et leur attirail comme des chirurgiens ou des équilibristes. L'atout est un revolver, un poignard, un poison; et la chance favorisera tantôt la victime, tantôt l'assassin.

L'amateur de films aime les portes qui ouvrent sans bruit, les rideaux qui cachent un mystère, les trappes qui tombent sur un monde de sous-sol bien aménagés, les tabatières qui donnent sur un jardin de cheminées ; il aime aussi l'œil fixe et bleu-acier du browning braqué.

J'imagine un film à épisodes intitulé « *Les Mystères de l'Ecran* ». Tout s'y passe à la faveur de la nuit, et impossible de déterminer où finit le spectacle et où commence la vie du spectateur.

L'amateur de films rentre chez lui, nerveux. Il s'endort très exactement dans une chambre de crime. Un homme masqué entrebaille une persienne. Le dormeur pousse un cri, mais s'éveille soudain pensant que sa voisine au fauteuil d'orchestre va se moquer de lui. Où révait-il être? Au cinéma ou dans la chambre du crime ? Qui sait ? Il rêve qu'il rêve, ou bien il rêve qu'il rêve qu'il rêve... etc... Ce diabolique escalier a des marches à n'en plus finir.

Le crime est le plus puissant ressort du cinéma ; l'amour, non. L'amour sent sa littérature. Les honnêtes gens connaissent l'amour, ils ne connaissent pas le crime. L'assassinat les transporte dans un monde mystérieux qu'ils n'entrevoyaient que par les faits-divers des journaux. L'assassinat est la chose incompréhensible, *impossible*, qui soudain se réalise sous leurs yeux sans rien abdiquer de son mystère.

Les plus beaux films sont ces films sans logique qui reposent entièrement sur des assassinats immotivés, et qui nous font pénétrer dans un domaine de surréalité où la vie humaine n'a plus que la valeur d'une « levée coupée ». Je pense aux *Mystères de New-York*, aux *Nuits de Chicago*, aux *Espions*, de Fritz Lang, et à ce merveilleux *Club 73*, qui s'applique, comme avec un ralentisseur Williamson, à nous montrer comment pousse le crime.



L'aube dépaille le ciel. Une à une, les rides se dessinent, puis se rejoignent pour former la face

CLUB 73, d'Irving Cummings

claire du *lendemain*, car le dormeur en est encore à sa nuit. Ce dormeur si bien installé dans le rêve va être obligé de réapprendre à veiller. La vie emploie tous les arguments pour le décider. Suprême concession, on lui offre une obscurité au fond de laquelle il se passe quelque chose, un ersatz du rêve : cinéma. Mais à la faveur de cette nuit, les vrais fantômes reparaissent. Le temps des assassins, leur irréalité périlleuse qui fait sauter le cœur, ce même cœur qu'il est si difficile de garder loin du jeu mortel...

Je l'avais bien dit. Il faut se méfier des termes mêmes « à la faveur de la nuit » : circonstances aggravantes...

ROGER DE LAFFOREST.



THE WAGON SHOW, de Harry J. Brown (Ken Maynard) *First National*

Trois Films Policiers

On rirait d'incendiaires qui crieraient au feu avant de lâcher la torche, mais il convient de regarder avec une admiration parfaitement feinte le critique qui, pour une fois, craignant la formation d'un poncif, en signale les prodromes. C'est ainsi que, devant une recrudescence de films policiers venus d'Amérique, on déclare le cinéma en danger : « Méfiez-vous de cette perfection !... », vous connaissez la rengaine. Sous prétexte que deux ou trois se sont alarmés de la précision à laquelle *Variétés* portait le film dramatique psychologique et parce qu'on a parlé de M. Paul Bourget, quelque homme faisant or de sa plume a cru ingénieux de lever le lièvre du poncif policier.

Je dois préciser que si je réprouve le fait d'utiliser au cinéma des ficelles (le jeu de dos, par exemple) qui ont avancé au Théâtre Libre la dégénérescence de ce genre littéraire, l'exploitation de procédés émotifs tels que les poursuites en auto, les ombres de *cops* sur les murs, les crimes sans mobiles apparents, les empreintes sur un revolver à air comprimé, les pièces pourries de pièges où les rideaux cachent des espions, les tapis promettent des chutes et les lustres permettent les jeux de trapèze et dispensent, au premier choc d'une balle furtivement et adroitement tirée, une obscurité salutaire et bouleversante... reçoivent sans arrière-pensée ma soumission de spectateur.

Il convient de signaler aux amateurs une bande passée inaperçue où l'action, subordonnée sans cesse à la fatalité de l'aventure, reste absolument pure de souillure psychologique.

Il s'agit de *Dans les Mailles du Filet* (1), sérial dont les six épisodes ne peuvent rebuter ceux qui ont connu *Les Mystères de New-York*, *Le Masque aux Dents Blanches*, *Le Cercle Rouge*, etc. En gros, l'histoire met en vie une espèce de fou qui, grâce à la complicité d'une vieille maquerelle du meilleur monde, enlève vingt jeunes filles milliardaires. Il peut alimenter ainsi un « harem » pour vieux américains dégoûtés de l'eau et des dames puritaines. Deux jeunes gens découvrent le truc et, aidés de la police, rétablissent l'ordre.

Le public hurlait dans la salle : « Attention ! », « Par ici ! », « Eh ! tue-le donc ! ». Je ne méprise pas ce genre de succès dans un cas semblable, car, malgré mon calme naturel et toutes les barrières qui arrêtent automatiquement les expressions violentes de mes instincts, j'avais bien du mal à réfréner des cris d'angoisses.

Ce film nous apporte une construction logique de l'ordre du joueur d'échecs de Maelzel expliqué par Poë. Aucun hors-d'œuvre inutile. Toute image a une force dans l'engrenage. L'action, continuellement enrichie par des faits nouveaux, éclaire un mystère pour en proposer un autre.

Je peux seulement citer au hasard la poursuite en automobile et surtout l'entrée de Jack Mulhall dans la maison du docteur bandit ; vous souvenez-vous à ce propos d'une phrase de Philippe Soupault (*La Mort de Nick Carter*) : « la maison s'ouvre comme une huître. » Chaque ombre dissimule un danger. On entend une mouche s'envoler, un brin d'herbe se relever aux antipodes. Jusqu'à nouvel ordre, on respecte chacun, tout geste est ambigu, tout visage cache un élément d'aventure.

La disparition du fou proxénète — on fusille son image dans une glace, il s'évade des éclats et s'évanouit dans l'ombre — marque le résultat d'un des passages les plus intenses : l'investissement par la police de la maison à double paroi. Ce lieu de débauche est bâti *à l'intérieur* d'un château inhabité

(1) *Films célèbres.*

et je ne peux que signaler deux admirables sous-titres, trop longs pour que j'ai pu les retenir, où l'insolite d'une telle habitation s'inscrit en phrases fulgurantes.

L'amour n'a guère de place dans ces images. Pour les deux jeunes héros, il est le prétexte et l'occasion de percer le mystère. Mais il cède la place à l'action, ainsi qu'il sied en de tels moments. On peut regretter cependant que les réalisateurs n'aient pas insisté sur la beauté des vingt victimes.

Dans le même domaine, je m'étonne de ne pas avoir vu signaler deux films réussis. *Drame vécu*, où de très beaux passages dignes de Nick Carter sont malheureusement divisées par d'inacceptables sous-titres narratifs. La copie que j'ai pu voir était fortement coupée et ces textes semblaient remplacer des images.

Minuit à Chicago contient des scènes remarquablement jouées par Myrna Loy, William Russell et Conrad Nagel. Myrna Loy, que je voyais pour la première fois, étonnante de maigreur sensuelle, possède les yeux — je les ai devinés verts — les plus intelligents du cinéma. Sa beauté et sa vérité la mettront plus rapidement en vedette que les publicités les plus insidieuses ; à vrai dire, elle est la principale attraction de ce film, qui est parfaitement réalisé, mais où la tactique policière et sentimentale remplacent trop souvent l'aventure.

B. BR.



THE DIVINE LADY, de Frank Lloyd — *First National*

Avez-Vous Peur du Cinéma ?

Notre enquête continue. D'un certain nombre de réponses nouvelles nous extrayons d'abord celles-ci. La question est proprement inépuisable, et de telle nature qu'un oui ou qu'un non ne peuvent suffirent. Peut-être que, à mesure que cette revue se développera, on s'apercevra que cette enquête n'appelle pas une réponse théorique ni une solution instantanée, mais une confession. Elle est ouverte à tous ceux qui sont entrés dans un cinéma, ne serait-ce qu'une fois, et même surtout à ceux-là.

A. D.

JULES SUPERVIELLE :

Jusqu'à présent (mais il faudra que ça change), les acteurs au cinéma m'ont beaucoup plus « troublé et inquiété » que les films.

Et d'abord, bien entendu, il y a Charlot, puis un grand désert, puis Buster Keaton.

Pour ce qui est du « nouvel oracle et du mystère nouveau », je les attends encore — avec grand espoir. Mais je ne suis pas sûr du tout que les films qui apporteront le plus d'inconnu et de magie véritable appartiendront au genre dit « d'avant-garde ».

PHILIPPE SOUPAULT :

Je n'ai pas peur du cinéma. Je voudrais au contraire lui voir prendre une place de plus en plus grande, et envahir la vie des gens. Quant le cinéma sera complètement incorporé à notre temps, nous arriverons alors à l'ère des miracles. Mais le règne du cinéma n'est pas encore venu, souhaitons cependant qu'il arrive le plus tôt possible.

JEAN LEVY :

Voilà ce qui s'est passé. Tout le monde connaît ce conte de Wells où un démon s'empare du corps d'un spirite qui s'était extériorisé. Nous sommes bien forcés de croire que ce même démon habite une camera, quelque part dans le monde, avec laquelle on a tourné *Nosferatu*, *Entr'acte*, *le Trésor*, les rêves des films de Charlot, et de très longues histoires qui, si nous pouvions les voir, nous apprendraient des choses assez neuves mais dont nous ne possédons que quelques images découpées au hasard : les tableaux de Chirico. Personne n'en sait rien.

Un poète a prétendu que la mort habite derrière les miroirs, c'est une erreur. La mort, la nuit, les accidents de bicyclettes, la culture du riz, la formation des cristaux et l'amour vivent derrière les écrans. Si un spectateur avait eu le courage de quitter son fauteuil pour aller fermer la porte au nez de Nosferatu, bourrer Cesare dans sa caisse à coups de pieds dans le ventre, dételer le chameau du corbillard, que d'ennuis, que d'ennuis eussent été évités. Si l'anecdote de la personne demandant à Epstein de mettre à Pasteur sa veste pendue juste derrière lui, vous fait seulement sourire, c'est que vous êtes sourd.

Un nouvel oracle veut nous livrer un nouveau secret ; de sa voix ne nous parviennent que des mots sans suite. Ne me démentiront pas ceux qui ont vu *l'Assassinat du duc de Guise*, *le Dorcteur Jekyll* (version d'avant-guerre), *Sherlock Junior*, *Zigoto et les Contrebandiers*, *les Vampires*, Charlie Chaplin, Goetzke et très peu de films actuels.



LA VALLÉE DES GÉANTS de Charles Brabin *First National*

LA CRITIQUE DES FILMS

LA FOULE, par KING VIDOR (*Metro-Goldwyn-Mayer*).

Michel Gorel écrivait dernièrement dans l'*Ami du Peuple du soir* que le cinéma américain renaissait tout de même de ses cendres. Non, il n'était pas mort, ni même endormi, depuis l'époque héroïque où régnèrent les Ince, les Mack-Sennett, les Griffith: emprisonné et surveillé de près par les censeurs, il préparait prudemment sa révolution. Suivant la littérature américaine d'une dizaine d'années, le cinéma va se lancer à la poursuite de l'Amérique.

Il faut qu'il s'affranchisse des histoires anglo-écossaises, des romans de cape et d'épée, des opérettes danubiennes, des nouvelles du *Saturday Evening Post* où l'on raconte pour la cent millième fois l'histoire de deux jeunes Américains 100 % : Bill, parti palefrenier, grâce à son courage, devient rapidement millionnaire et sauve Mary d'un déshonneur auquel elle avait d'ailleurs vaillamment résisté.

Il faut qu'à Hollywood on trouve d'autres intermédiaires que le film policier ou les exploits de chercheurs d'or pour exprimer la poésie de la vie des Etats-Unis.

Les jeunes Américains ne veulent plus risquer de se laisser étouffer par le chimérique, par les somptuosités de la Renaissance italienne, par les aventures rose, pourpre et or, par aucun romantisme, — pas même celui de leur propre optimisme. Ils veulent voir du réel, voir l'Amérique telle qu'elle est aujourd'hui.

Mais, par orgueil et aussi par crainte, le peuple américain a horreur qu'on le révèle à lui-même; il n'aime et il ne tolère que sa légende. On ne peut savoir quel sort il réserve au jeune cinéma. Le peuple américain s'est reconnu dans les images terriblement nettes et sans mystère de *la Foule;* il a pris un air grave et appréciateur, mais il n'en garde pas moins rancune à King Vidor d'avoir choisi New-York pour exercer ses puissantes qualités de « révélateur ».

Je n'aime pas *la Foule.* Je n'y ai rien rencontré non plus qui ait pu flatter mes passions, ni aucune de toutes ces choses qui m'achètent si facilement ou, au moins un instant, si infailliblement me touchent. Ce qu'il y a dans ce film est très loin de moi, ne me concerne pas.

J'ai vu *la Foule* dans les meilleures conditions, je crois, le Vieux-Colombier ayant rétabli toutes les coupures (1). Je dois avouer tout de suite que je n'ai pas pensé à m'ennuyer une minute pendant les deux grandes heures que dure la projection de la bande et que j'ai été, à plusieurs reprises, fortement ému. Je n'ai eu que le temps de remarquer les passages qui me déplurent. Car je n'étais pas libre devant l'écran, j'étais tenu en respect.

Le film nous fait voir la vie d'un type qui gagne juste assez pour nourrir sa femme et ses enfants et qui ne progresse pas. Il n'est pas spécialement intelligent ni malheureux; il n'a rien non plus naturellement du génie méconnu; il devrait être complêtement perdu dans la foule, se laisser aller, attendre, mais il porte le poids d'une décision de feu son père : « Mon fils deviendra quelqu'un ».

James Murray est étonnamment à son aise dans ce rôle d'homme veule à qui il faut les plus graves circonstances pour prendre une décision efficace ou simplement pour faire un effort où réapparaissent ses qualités.

On ne peut pas ne pas plaindre ce sauvage qui ne s'adapte pas au monde dans lequel on l'a jeté, cette victime de toute une organisation qu'il ose à peine détester, puisqu'il doit tout de même « arriver », cet homme qui n'a pas eu la force de se découvrir ou l'idée de fuir à temps et qui est finalement vaincu par l'admiration de son fils et l'attachement de sa femme.

Eleanor Boardman est admirable tout le long du film. On la voit passer de son orgueilleuse mais gentille réserve de jeune fille à la conscience de son état d'épouse, puis s'appliquer à satisfaire son mari, à le remplacer dans tout ce qu'il ne fait

(1) Nous ne pouvons nous retenir à ce propos de signaler l'affolement des dirigeants du Gaumont-Palace pendant la première semaine de *la Foule*. Chaque jour la copie était modifiée, amputée, selon les sifflets de la veille. C'est ainsi qu'on obéit à la fantaisie paresseuse d'une trentaine de spectateurs, enfin troublés dans leur tranquilité, enfin indisposés, pour de bon, tout de même gênés par des images; c'est ainsi qu'on s'incline devant une bande d'autruches, au lieu de tirer un peu de fierté de petites manifestations qui sont tout à l'honneur du film. (N. D. L. R.)

pas, ne pense même pas à faire. Elle ne le domine pas, mais elle fait trop d'efforts pour l'aider, elle peut critiquer, mais elle sait à peine deviner, elle l'aime mais elle ne le comprend pas, — sinon elle l'aurait quitté ou l'aurait constamment excité à utiliser sa force, sa bonté, à se trouver une raison de vivre où il vit.

King Vidor a obtenu d'Eleanor Boardman, de James Murray, comme des innombrables personnages qui apparaissent dans le film, tout ce qu'il a voulu. On s'en est aperçu depuis *la Grande Parade*, la force chez King Vidor n'est pas une ambition ou un goût, c'est un don, une nécessité; il remue New-York comme il lui plaît et il peint avec une intensité imposante et sans réticence les milieux physiques et moraux qu'il a choisis. Son art psychologique est lourd mais puissant et il l'applique avec beaucoup de conscience pour essayer de dégager les originalités du caractère américain.

Le style de King Vidor a, chez beaucoup, déplu autant que son esprit. Certainement on constate dans *la Foule* des répétitions inutiles, lourdes, laides; Vidor ne peut se décider à choisir, il met tout et sans doute éprouve-t-il le besoin d'expliquer, d'éclairer, de sentir que tout le monde s'entend sur ce qu'il montre. Il entasse détail sur détail, écrasants par leur poids et leur vraisemblance. On peut reprocher à ses images d'être exagérément vraies, mais surtout que l'on ne vienne pas me parler du romantisme du gigantesque, de goût pour le drame social, de vaine opulence, — vous avez voulu passer deux heures à New-York, tant pis pour vous.

La mise en scène de *la Foule* est parfaite et pleine de surprises saisissantes; elle n'est ni discrète, ni élégante; souvent elle vous attaque et aussi vous emporte.

Nul plus que moi n'a d'amour, de complaisance, de faiblesse pour les caprices du cinéma-américain courant, nul ne souffrirait plus d'en être privé. Mais cette nourriture, ce poison dont je suis l'esclave, a jusqu'à présent presque toujours eu le tort de méconnaître de gré ou de force toutes les originalités profondes et fécondes du peuple pour lequel elle a avant tout été créée.

JEAN GEORGE AURIOL.



THE CROWD *(La Foule)*, de King Vidor. Metro-Goldwyn Mayer

LES DEUX TIMIDES, par RENÉ CLAIR (*Albatros-Sequana-Armor*).

On avait admiré *Un chapeau de paille d'Italie*. Mais il semblait bien entendu qu'un tel film ne supportait pas d'être recommencé, et Clair le sait mieux qu'un autre. Car il y avait là une bouffonerie étincellante, un mouvement de verve sans doute trop réussi puisqu'il réussissait à chaque coup, et il y avait une duperie qui fut le gros succès et qui consistait dans l'argument suivant : « la scène se passe en 1890 ». Aujourd'hui, c'est fini. Les salles spécialisées usent encore du drame d'avant-guerre (il n'y a pas de quoi rire) que ça en dégoute tout le monde. C'est pourquoi les deux timides sont habillés au gré des catalogues de mode contemporains. Mais pas tout à fait, voyez-vous. Ces messieurs-dames ont de l'Albert Guillaume et du Courteline en eux, sur eux. Nous espérons que la troisième fois... C'est très gênant. Je ne vois pas ce qui empêcherait de continuer, et de reprendre le répertoire des jeudis de l'Odéon pour amuser tout le monde, amuser agréablement. Ce n'est pas impunément qu'on se fournit de thèmes drôlatiques chez un monsieur qui avait peut-être de l'esprit, mais à faire éternuer les lycéens et les grand'mères. Ce n'est rien. Il y a certainement ici un effort pour passer de la comédie au comique J'aime que René Clair ait foutu toute sa troupe par terre dans une bousculade générale accentuée d'une pétarade de village, qu'il y ait d'ahurissantes menaces de mort sous conditions, enfin qu'on soit toujours un peu sous le signe irrésistible de l' « arrivera-t-il à temps ? ». Il n'est pas douteux non plus qu'avec une sensibilité aussi sûrement caricaturale, Clair ne soit entrain de créer une belle suite de personnages grotesques, idiots, français. Une fête foraine bien parisienne : le maire, le fiancé, le facteur, le jaloux (non, non, l' « évincé ». Je pensais à ces glorieuses femmes souriantes qui sèment le désordre derrière leurs épaules et offrent leurs bras avec tant d'insolence.) Je ne sais quelle est la vraie « timidité » qui embarasse ce film, quelle crainte d'exagérer, quelle retenue de bon goût. Avec une si belle lumière, des accessoires comiques tout neufs, des acteurs (Batcheff. Féraudy, Jim Gérald) qui s'amusent, tous les détails d'une drôlerie à portée de la main, on a peur d'avoir deviné avant chaque image. Ce film comique, il n'est jamais féroce.

ANDRE DELONS.

■

LONESOME (SOLITUDE), par PAUL FEJOS (*Universal*).

Le sujet de *Lonesome*, selon la formule chère à Clarence Brown, peut être exposé en dix lignes. Quelqu'un a eu un petit éclair derrière l'œil, une hallucination précipitée et, passée l'excitation de la trouvaille, a pu avoir la persévérance de pousser l'idée « il y a là de quoi faire un film ».

Un découpeur professionnel possédant quelque imagination pourrait retenir ainsi chaque jour une douzaine de visions brusques dont, s'il en avait le temps, il ferait autant de scénarios naturels et attrayants.

L'action condense en quinze heures d'horloge les chances et les peines que, pendant des jours ou des mois, peuvent traverser une femme et un homme destinés à s'unir. Car il s'agit de la solitude de deux jeunes êtres simples et en bonne santé perdus au milieu de l'agitation désespérée de millions d'individus esclaves de la pendule et du salaire hebdomadaire. Fejos a insisté, avec adresse, en quelques images descriptives adéquates au mouvement du film, sur la stupidité de cette effroyable vie mécanique.

Les deux jeunes gens sont isolés seulement par la cloison qui sépare leurs chambres respectives, mais il faut le tourbillon de Luna Park où ils vont oublier la chaleur et le désœuvrement d'un samedi après-midi pour qu'ils puissent se découvrir et se connaître, — après bien des battements de cœur, des joies timides, des confidences, des folies réconfortantes, des émotions à bon marché et une séparation courte mais affreuse.

Les deux personnages sont animés à la perfection ; ils vivent dans l'écran, comme sans le savoir, emportés par le courant du film. L'impayable Glenn Tryon a réussi le type le plus sympathique d'ouvrier gentil, adroit et spirituel. Barbara Kent a, dans son jeu, des réactions très personnelles ; jolie avec moins d'éclat que Dorothy Mackaill ou Corinne Griffith par exemple, elle est peut-être plus touchante dans son rôle de petite Américaine insouciante mais sensible, et exigeante avec réserve et finesse.

Paul Fejos a rendu avec une science abondante l'atmosphère électrique et le rythme forcené d'une journée new-yorkaise. Il a su, par une prise de vues d'une rare souplesse, adapter les différents décors aux nécessités d'un découpage que l'ordre, la précision et l'utilité vitale des plans révèle minutieux, — la richesse des images, toutes fortes et pleines, est dûe à un extraordinaire miroitement de détails.

Solitude est le modèle du film bien venu qui coule rapidement sans périodes stagnantes, explicatives avec gaucherie, introduites pour allonger ou placées pour favoriser la naissance de ces insoutenables scrupules qui flattent avec politique on sait quelle sotte morale.

JEAN GEORGE AURIOL.

■

LE CHANT DU PRISONNIER, par JOE MAY, sous la direction d'Erich Pommer (*Ufa-A.C.E.*).

On ne peut trouver à aucun moment, dans ce film, rien qui soit absolument nouveau, au point même qu'il semble que son metteur en scène l'ait désiré, et qu'on doute de le voir pour la première fois. Pourtant, le film n'a rien d'une raclure, et bien que les images qui s'abattent lentement soient sous le signe de Murnau, elles sont loin de former un vulgaire placage.

On a brillamment reproché au scénario de trahir et de fausser le sens de la nouvelle de Léonard Frank, dont il s'inspire. Ces questions m'intéressent peu, et, au surplus, j'estime que l'histoire que j'ai vue (où c'est l'homme qui a le plus souffert, mais aussi l'homme qui vient reprendre possession d'une femme parce que c'est sa femme, qui est chasse

de l'amour), que cette histoire est moins louche, beaucoup plus cruelle et beaucoup plus belle que d'avoir suivi un roman, son prétexte. Plus le cinéma se permettra des libertés avec ce qui est écrit, plus j'applaudirais.

Mais ce ne sont pas les péripéties banales et inévitables de la fuite dans une steppe de studio (avec accompagnement, suivant les quartiers, de chœurs russes) qui me touchent ici : c'est la liaison très silencieuse d'un homme et d'une femme, liaison simple et obscure, inévitable, plus forte que tout, et dont les moments se déroulent au delà des paroles. Dita Parlo est cette femme. Pour une fois, on a le sentiment d'un silence qui n'est pas une nécessité professionnelle ; Gustav Froechlich est cet homme ; Lars Hanson est cet autre homme qui montre une face d'épuisement et de rancœur.

ANDRE DELONS.

LA PASSION DE JEANNE D'ARC, par CARL TH. DREYER (*S. G. F., A. C. E.*)

Une fois encore, nous nous apercevons que le cinéma n'est pas le merveilleux, je veux dire, sous l'équivoque d'une certaine facilité poétique, l'invention d'un monde factice et dérisoire, une série de trucs destinés à donner le change. Nous ne voulons pas de ce moyen commode d'éluder les problèmes qui se posent dans les cadres immédiats des faits et des sentiments. Le cinéma permet au contraire de regarder les objets tels qu'ils sont, avec une précision déchirante, et tirant leur vrai sens de la dureté même de leurs contours réels. Il ne s'agit plus de tricher avec le monde, ni de construire, pour le besoin d'on ne sait quelle mesquine pureté, des univers dépourvus de nécessité. Chaque chose, à sa place, doit paraître avec son aspect *documentaire*, sans mensonge. Le cinéma, comme tout



Dita Parlo et Lars Hanson dans LE CHANT DU PRISONNIER *Ufa - A.C.E.*

ce qu'on appelle plaisamment les arts, n'est excusable d'exister que pour autant qu'il permet de voir ce qu'il est impossible ou défendu de voir et qu'il donne la vie aux choses qui ne pouvaient pas ne pas exister ; alors il nous restitue certains faits susceptibles de bouleverser l'être entier, il permet des découvertes obscures, il joue avec les évidences démasquées, avec la vie libre des objets, la peau humaine et les révélations qui peuvent se produire dans ses limites encore imprévues. C'est donc à tout prix l'absence de choix, la suppression de l'arbitraire des causes, des attendus et des conclusions justifiées : s'en remettre au hasard pur, puisque c'est s'en remettre à la fatalité absolue. Voilà ce qui serait proprement nous montrer le merveilleux, c'est-à-dire l'inévitable.

Ainsi, *la Passion de Jeanne d'Arc*, qui implique des préoccupations et une destinée exclusivement morales, et non esthétiques, est bien plus près du vrai sens que nous accordons à quelques films, est par suite le centre d'une émotion irrémédiable, le nœud de l'angoisse.

Ceci dit, jamais la souffrance ne s'est montrée sur un écran aussi dépouillée, aussi proche de la terreur physique. Le délire moral, la maladie glacée traçent un cercle d'effondrement dans la lumière la plus pure, la plus effroyablement transparente; et cette lumière qui en toutes autres circonstances, par sa splendeur musicale, sa légèreté, sa virginité, appellerait la joie, se fixe à un degré trop élevé et demeure à un point sinistre de grandeur; le film tout entier reçoit cette lumière crue, écrasante qui fouille les visages et les objets, et les immobilise dans le malaise; la dureté et l'impassibilité de la lumière ne sont plus de simples décors, elles jouent un rôle, elles remplaçent un air irrespirable. C'est alors que l'angoisse de la mort se déploie sans commentaires; il ne s'agit plus d'un jeu: le problème physique de la mort est abordé en toute liberté, en toute simplicité. Tout est posé; rien ne se dénoue qu'un immense désarroi.

L'immobilité est le milieu même dans lequel se déroule et ne pouvait pas ne pas se dérouler le film. Les êtres, les objets restent identiques à eux-mêmes; ils sont arrêtés à un tournant du temps. Falconetti, Artaud, Silvain ne jouent pas des rôles; ils sont des figures immobiles au centre des choses, un regard fixé sur un point invisible, une main tendue vers l'inconnu.

PIERRE AUDARD.

■

WALD LIEBE, par R. NEUMANN.

J'ai pris plaisir à voir *Wald Liebe* qui est le seul film comique allemand que je connaisse (1). Il s'y passe des choses que l'on attendait inconsciemment et dont on avait parfois entendu parler : deux guerriers se battent, l'un d'eux reçoit un coup de sabre sur le crâne et s'écroule sur le sol avec symétrie et propreté, très exactement séparé en deux parties égales. Ailleurs des amazones, petites malicieuses, utilisent la boîte destinée à leur sein droit absent comme boîte à poudre. Je citerai pour mémoire, mais non sans plaisir, les animaux et créatures de la forêt et autres champignons.

Il y avait aussi une femme endormie dans du linge blanc (manifestement vierge et printannière) ; puis vint un homme avec une tête d'âne et une bonne grosse langue. Et les enfants champignons semblables à ces jeunes chinois mathématiciens que nos amis Kobst et Kubst faisaient impitoyablement travailler dans la Poudre de Mort, et des danses transparentes et ces désespoirs ridicules de gens passant d'un à côté de l'autre sans se voir — belle image de la vie.

Je ne vois à reprocher à cette adaptation libre du Songe d'une Nuit d'Eté que certaines longueurs dues à des traits rabelaisiens (sueurs et vomissements) — qui sont les seuls rappels à la réalité.

N. B. — Dans ce film qui date de 1924, les connaisseurs auront sans doute reconnu Ruthe Weiher, Werner Krauss et Valeska Gert.

M. A.

■

LE LOUP DE SOIE NOIRE, par TOD BROWNING (*Metro-Goldwyn-Mayer*).

Ce qui nous étonne aussitôt, ce qui nous met directement sur un autre terrain que celui de notre conduite habituelle, c'est ce mélange inconcevable des bandes rivales et de la police qui intervient sans cesse. Tout le monde se sourit, se soupçonne, se serre la main, en attendant l'occasion qui justifiera pour quelqu'un une action brutale et rapide. Jusque là, ces hommes affichent une énorme tranquillité respective et, tous les cinquante mètres, chacun se croit sûr d'avoir roulé tous les autres.

Dans ces films de construction mathématique, il ne faut perdre de l'œil nul coin de l'écran, car il s'y passe quelque chose. Bien que les gestes principaux soient intelligemment centrés, n'oubliez pas d'attacher une grosse importance à ce revers de main qui équilibre un chapeau melon sur une tête ou à ce doigt qui enlève distraitement une clé de la serrure. Pas de gros plans d'ailleurs pour souligner ces actes élémentaires, car ils seraient trop facilement perceptibles et nous n'aurions plus de plaisir à nous féliciter d'être si perspicaces. Les gestes, la conduite de chaque individu, la tactique des bandes, tout se trouve extraordinairement combiné. Il y a partout une logique étincelante. Oui, c'est la logique qui me semble admirable ; comme dans les rêves et dans la folie c'est un *excès* de logique dans un monde sans rapport avec le nôtre qui nous laisse absolument déconcertés.

Ces hommes à la mâchoire carrée, aux poches sous les yeux et au sourire permanent sur le coin de la lèvre, ne démordent jamais de leur décision. Je ne saurais dire comment je reconnais aussi pleinement le *droit* de tous leurs actes. Il m'est presqu'impossible d'exprimer pourquoi la moindre de leurs démarches se justifie à mes yeux. Non, je n'admire pas l'invraisemblance, je ne fais point la part des conventions du film policier, alors que convention signifie habitude, et je ne tiens pas compte non plus de ce qui s'explique par le dérègle-

(1) Je dis comique au sens Mack-Sennett, Christie, Sunshine, Imperial, etc. du mot. Il ne m'ait jamais venu à l'esprit d'appeler films comiques les ordures ménagères où sévissent les Liedtke et les Fritsch.

ment d'une vie aventureuse. Ces gestes me paraissent s'imposer d'une manière beaucoup plus nécessaire. Il y a là comme deux séries de faits qui ne se rejoignent pas.

Suivant l'humeur avec laquelle on considère sa propre existence, elle prend une allure monotone et plate, tout a l'air d'être régulier et prévu ou bien elle semble brillante, nouvelle et variée ; on s'étonne du moindre événement. C'est entre ces deux façons de considérer la vie, que jaillit comme un geyser la logique interne du film policier.

Ces remarques un peu générales s'appliquent aussi bien aux *Nuits de Chicago* qu'au *Loup de soie noire*. Mais tandis que dans le premier les personnages ou leur caractère imprimaient leur marque à l'action, c'est à la seule valeur des combinaisons que s'attache l'intérêt dans le second. Nous assistons à une magnifique partie de dames où les pions ne sont pas gênés par quatre côtés dans leurs attaques. Encore faut-il ajouter que les dames prennent une importance un peu trop considérable dans le film policier, puisque Betty Compson et Marceline Day arrivent à convertir Lon Chaney et James Murray, ce qui est vraiment excessif.

Tel qu'il est, *Le Loup de soie noire* est un film remarquable, mais sans doute passablement inférieur aux dernières œuvres de Tod Browning, trop peu appréciées, *L'Oiseau Noir*, *La Route de Mandalay*, *La Morsure*.

LOUIS CHAVANCE.



L'HORLOGE MAGIQUE, par LADISLAS STAREVITCH (*Louis Nalpas*).

Je n'avais aucun goût pour les histoires mécaniques que Starevitch, au prix d'un grand travail, composait jusqu'ici, avec des fables de La Fontaine absolument réfractaires à l'illustration magique.

Le thème à images, cette fois, est mieux choisi. Il anime ensemble le monde barométrique qui circule autour des heures et des saisons (chevalier, roi, bouffon, princesse) et le monde atmosphérique des forêts et des eaux, avec, cela est entendu, une extradorinaire habileté, et aussi quelque humour. Et ça remue drôlement, prêt à se casser. Mais, s'il vous plaît, ne criez pas ainsi, à la féerie, au merveilleux, au merveilleux-c'est-si-facile. Elle est agréable et fine, cette histoire de couleurs sans dangers, mais, à mon gré, elle permet trop facilement à certains de se caler en souriant entre des mots qui ne leur sont pas permis.

A. D.



Reprise de FIGURES DE CIRE, par PAUL LENI.

Une fois entendue la question d'un pittoresque expressionniste parfois irritant et des décors systématiquement imités de *Caligari*, il y a au fond de ce film, dans les ténèbres exaspérées, sous les fronts courbés et les mains moites un immense désert de sang et de sexes, une impossibilité à remonter ensuite vers l'air pur, la santé, les gestes simples et le calme. Toutes les impuretés, tous les désirs atroces, l'affolante urgence de massacrer et de supplicier, le viol surtout, le viol fatal et virginal se sont donnés rendez-vous une fois pour toutes dans une chambre de tortures, au milieu des corps mutilés, des mains décharnées, des formulaires de magie et d'alchimie. La joie sadique secoue les doigts des squelettes et les joues creuses ; une joie savante et blême s'applique à peser chaque instant de la souffrance et à suivre les pas de la mort. Cette épouvante sadique que tant de films depuis *Caligari* jusqu'à *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ont essayé de créer, pour la première fois elle apparaît dans sa nudité livide, justifiée par la lubricité mystique, gravée dans la chair même par l'angoisse qu'elle provoque. Nous sommes au centre de l'interdit : le nom d'Ivan le Terrible réveille en moi d'anciens souvenirs ; l'époque où ce nom, comme celui de Tamerlan et des tribus tartares, représentait toute une période historique inconnue, le Moyen-Age en Russie et en Asie Centrale qui était et reste encore le mystère le plus impénétrable et le plus angoissant : les orgies dans les villages en ruines, l'amour avec les cadavres, les chevauchées dans la neige et les steppes, les empoisonnements et les sciences occultes. Ivan, l'Homme-Loup (le loup étant de tous les animaux celui qui m'a toujours inspiré la plus réelle et la plus insurmontable frayeur).

Et Jack l'Eventreur traverse un espace de folie et de misère, où les mains ne rencontrent que le vide, où le vide bourdonne aux oreilles, où les corps sont attirés par la mort ancienne et les abîmes sans fond.

Voilà enfin un film qui mériterait d'être dédié à la joie de vivre.

PIERRE AUDARD.



L'ARGENT, par MARCEL L'HERBIER (*Cinémondial-Cinéromans*).

Le financier moderne, personnage abstrait, rend surannée l'image grossière, mais forte, des sacs d'écus et des liasses de billets. Dans un film consacré à l'argent on ne doit pas s'étonner de voir réellement tout, sauf l'argent. Le rôle du banquier, à part le travail génial et instantané du cerveau, impossible à saisir, est tout de parade. On ne devine la puissance supérieure que par les signes de richesse et d'agitation, par les bluffs sonsciencieux en face de l'adversaire et les courbettes du commun des hommes. L'objet ne peut être pris que de l'extérieur.

Le scénario, avec ses quatre ou cinq phases bien tranchées, est une tragédie classique. Le montage enchevêtre et précipite très intelligemment les scènes secondaires pour laisser toute leur durée et leur nudité aux moments de crise. Si vous pensez, en outre, au goût de l'Herbier pour les « clous » et le faste décoratif, vous comprendrez que l'*Argent* peut être une excellente pièce de théâtre, mais une médiocre réponse aux promesses du cinéma.

Une grave erreur de décoration prive Alcover de pas mal de ses effets, la splendeur glacée et trop rectiligne de l'hôtel écrase sa silhouette plébéienne, l'homme contredit agressive-

ment le mur, et sans aucun profit de contraste. Seule, la métallique Brigitte Helm ondule avec aisance en cet aquarium. Alcover a une très belle autorité, convulsé dans la colère, tartuffe joufflu dans ses amours, il fait jouer ses bras courts et son dos magnifique. Il a l'air parfois malheureux de ne rien étreindre de cet argent qui n'a pas de réalité assez concrète pour son tempérament physique. Une petite thune dans ses gros doigts m'aurait soulagé. Henry Victor compose une assez noble figure de héros exploité. Alfred Abel est exact dans Gundermann, banquier épiscopal. Mais aucun de ceux-ci n'égale Marie Glory, réellement admirable dans le rôle de Line. Sans mièvrerie, sa gentillesse vit parmi ces gens trop intelligents. Ses yeux, son corps lancent un message de détresse animale que notre chair reconnait vite.

ROGER BLIN.

SILIVA LE ZOULOU, film réalisé au Zoulouland par ATTILIO GATTI.

Un document à peine truqué où les indigènes ne regardent pas dans l'objectif à tout instant. Il faut louer l'auteur de ce film d'avoir su réunir dans une intrique fort simple tous les mobiles essentiels à la vie de ce peuple. Un documentaire présentant une suite de rites est toujours autant apprêté que celui-ci, qui raconte une histoire spécifiquement indigène où ces mêmes rites prennent une importance et un intérêt direct. Très proche de Moana dans sa construction, ce film s'en écarte et lui est inférieur en ce qu'il est trop continuellement « interprêté ». Les scènes de magie, d'incantation et surtout la danse de la mort sont fort émouvantes. Le public n'a pas rit.

A. D.



La Piste 98 de Clarence Brown.
« WATCH YOUR HAT AND COAT »

Metro Goldwyn Mayer

REVUE DES REVUES

CINEMAGAZINE (14 Décembre 1928) : Répone à un abonné prévoyant :

« *Haut-Parleur.* — Si vous voulez avoir quelques conseils pour tourner dans les films parlants, vous pouvez vous adresser aux cours gratuits de M. Roche, qui vous apprendra la comédie et la tragédie. Vendredi, 9 h. 30 matin, 10, rue Jacquemont, Parid (17e). ».

CINEA (15 Décembre) : *Gens de Cinéma*, par René Clair.

LES JOURNAUX (19 Décembre) : *Amour et Cinéma* :

« Los Angelès. — La police a dû intervenir hier soir, au domicile de l'actrice Miss Lottie Pickford, pour séparer les deux antagonistes, Jeager et Dangterly, acteurs de cinéma, qui, après un furieux combat, se blessèrent tous deux pour la belle Lottie. »

On se souvient d'une bataille analogue, livrée à coups de fouet entre Roy d'Arcy et Antonio Moreno en l'honneur de Greta Garbo, il y a deux ans.

CINEA (1er Janvier) : Qui prétendait donc avec assurance qu'en présence de la vie le montage s'effectue de lui-même ? Dans un article concernant *Le Montage, élément vital*, le metteur en scène russe Poudovkine fait le récit suivant :

« Prenons un exemple dans mon dernier film, *La Fin de Saint-Petersbourg.*

« Au commencement de cette partie de l'action du film qui représente la guerre, je désirais représenter une explosion terrifiante. Pour rendre l'effet de cette explosion avec une fidélité absolue, je fis mettre en terre une importante quantité de dynamite et la fis exploser tandis qu'on « tournait ». L'explosion fut vraiment formidable — mais cinégraphiquement cela ne donnait rien. Sur l'écran, c'était simplement un mouvement lent et sans vie. Plus tard, après maintes expériences et essais, j'entrepris de « monter » le passage de l'explosion avec tout l'effet qu je désirais, et, qui plus est, sans utiliser une seule image de la scène que j'avais filmée.

« Je pris un « plan » d'un lanceur de flammes répandant des nuages de fumée. Pour donner l'effet du fracas, je coupai et insérai ça et là de très courts « plans » d'un embrasement de magnésium, en alternance rythmique de lueur et d'obscurité. Puis, au milieu de tout cela, j'intercalai un « plan » d'une rivière filmé quelque temps auparavant et qui me sembla approprié en raison de ses tonalités particulières d'ombre et de lumière. Ainsi graduellement prit corps devant moi l'effet visuel dont j'avais besoin. L'explosion de bombe était enfin à l'écran, mais, en réalité, ses éléments comprenaient toutes sortes de choses sauf une explosion réelle... »

LA CINEMATOGRAPHIE FRANÇAISE (5 janvier) : Dans un style de révérence, parler émaillé de sommeil de *l'injuste*, d'*harmonieuse plasticité* et autres bons mots, M. Alain Jef se permet de parler de *Nosfératu.* Il trouve que ce film a *malheureusement vieilli beaucoup* et qu'il fait sourire, voire « rigoler ». Il ajoute avec condescendance et pour montrer qu'il s'y connait que *Murnau faisait déjà preuve d'une vraie maîtrise dans certaines prises de vues d'accélérés et de marines de toute beauté.* Il voudrait bien sans doute, M. Jef, traiter Murnau de technicien.

Nous dirons aux lecteurs de M. Jef que l'auteur de *Faust* n'a pas fait un film fantastique pour le plaisir de mettre en valeur des dons de photographe ou de mécanicien, mais que sa passion germanique de la perfection l'a poussé, en 1920, à arracher au cinéma tous ses « moyens » pour réussir cet admirable Nosferatu qui, par la force de la poésie, nous émeut autant à présent qu'il y a six ans, — dans l'ambiance aujourd'hui perdue du ciné-opéra.

A la même page (rubrique des *Salles Spécialisées*), au cours d'un petit article bravache et sans signature, cette phrase comme on dit: pour le moins inattendue:

« Je ne crois pas que le *Policeman* ajoute quelque chose à la gloire de Chaplin. »

L'AMI DU PEUPLE : Dans la page hebdomadaire *Devant et Derrière l'Ecran*, que Paul Gilson dirige avec sagacité et ingéniosité, deux remarquables articles concernant, l'un *Club 73*, l'autre *Solitude*, signés R. L. :

« La critique va se casser les dents sur *Club 73*. Ce film, à la fois inattaquable et indéfendable, se passe de commentaires. Avec une logique implacable, il nous conduit de secret en secret jusqu'à l'hécatombe finale...

... Au lieu de précipitation, un calme formidable, une lenteur de jeu qui donne au drame la force d'un ralenti de cauchemar; chaque coup de feu tue son homme; chaque geste, chaque mouvement de tête a son importance et fait partie du mécanisme minutieux qui anime le film. »

(11 janvier) : Parmi des notes de travail d'André Sauvage :

« ... Nous avons voulu simplement nous approcher du promeneur idéal et donner, par le moyen de l'appareil de prises de vues, tout en servant la cause du cinéma généralement aveugle et prompt à la grossièreté, nous avons voulu donner une idée de notre choix personnel et de notre émo-

CLOSE UP (1928-1929) : Dans chaque numéro, d'intéressants articles, renseignements et documents sur la production et les metteurs en scène russes.

Des photographies précieuses pour les spectateurs français qui se trouvent privés jusqu'à nouvel ordre des films d'Eisenstein, Poudovkine, Dziga-Vertoff et même ceux de Roum ou Ozep qui ne traitent pas directement de la révolution.

PHOTO-CINE (15 janvier) : *Les Films Policiers*, par Michel Gorel.

MONDE (19 janvier) : Un réjouissant article de Mme Germaine Dulac : « l'Art n'est que Sincérité. L'Industrie n'est que Calcul. Pôles extrêmes... Antinomies... etc. »

Cette dame est en train de devenir ce que sans doute elle désire tant, la comtesse de Noailles du cinéma.

NOUVELLE REVUE FRANÇAISE (janvier) : Jean Prévost se mesure avec l'*Etudiant de Prague*. Le résultat est significatif :

« Je crois que le film dit fantastique, après avoir procuré quelques mauvaises nuits aux jeunes femmes impressionnables, aura été, en somme, la meilleure purgation des esprits et des arts contre le fantastique et le chimérique. »

Et voilà. Jean Prévost, il n'a pas peur, lui, ah mais non! On sait d'ailleurs qu'il en tient pour film « psychologique », *un homme en habit*, par exemple. Espérons qu'un jour son fantôme en chair et en os, comme celui de Baldwin, sortira définitivement de sa glace pour l'empêcher de se raser. Mais jusque là laissons-le au rôle, qu'il tient si bien, du monsieur à qui « on ne la fait pas ».

VARIETES (15 janvier) : Une note sur *Sables* où M. Denis Marion montre avec justesse combien le « cas Kirsanoff » l'insupporte.

JAZZ (décembre et janvier) : Cette revue a eu le bon goût de confier la critique cinématographique à Pierre Scize; on pourra suivre cette rubrique avec curiosité et sympathie.

L'AMI DU PEUPLE DU SOIR (30 décembre) : Parmi les trop fréquentes inutilités de MM. J. K. R. Millet et C. J. Felice, la page que Jean Dréville consacre le dimanche au cinéma contient parfois des articles importants.

On a pu lire dans *Pour Vous* du 17 janvier que *la France a l'un des plus beaux studios du monde* ; il n'y a aucune raison pour qu'après cela cette revue, d'ailleurs bien faite, continue à refuser la publicité cinématographique. Voici ce que le chef-opérateur Jules Krüger, une des personnalités les plus authentiques du cinéma français, pense de la situation matérielle de celui-ci :

« Depuis le début de 1928 on ne parle que de nos grandioses studios, de nos myriades de projecteurs, de la clarté aveuglante des ateliers de prises de vues, du colossal décor dans lequel on va tourner, du nombre impressionnant de figurants et du reste !...

Fariboles, publicité ! On convoque les rédacteurs spécialisés des rubriques cinématographiques, on les conduit en autocars à Epinay ou à Joinville, on leur offre un verre de « mousseux » et on leur fait voir les milliers de projecteurs, le super grand décor et... la suite, comme ci-dessus ! Oui, monsieur, ils ont vut tout ça ; ils le jureraient, moncieur ! Et cependant... C'est si simple, c'est simple à en mourir de honte: nous n'avons pas de studios ; nous n'avons pas de projecteurs, pas de clarté aveuglante ; pas de décors à se pâmer et surtout pas de *Production !*

Maintenant que je vous ai dit cela, je me dois de vous dire ce que nous avons ! Nous avons des metteurs en scène qui ne tournent pas, des artistes *idem*, quelque sept ou huit studios dont la moitié seraient juste aptes à être transformés en magasins de décors si nous avions une *Production*, et l'autre moitié à faire la « sauce », si nous tournions seulement par an cinq ou six films importants ! Nous avons aussi quelques usines de tirage, dont une ou deux sont débordées et qui ne livrent les positifs que huit jours après le passage du tombereau qui a débarrassé le studio de son décor. Quant aux autres, elles « font » de la « bande », ce qui leur convient parfaitement. Nous avons quelques très bons décorateurs qui s'arrachent les cheveux quand ils voient la façon dont on a planté leurs décors, parce que cela ne ressemble pas plus à leur maquette que la nuit ne ressemble au jour, et que le magnifique parquet tant rêvé est en papier collé et silicaté, tandis que la camionnette de notre charbonnier est laquée au « Duco ».

Nous avons aussi quelques groupes électrogènes pour tourner en extérieurs de nuit, et c'est à grand'peine si l'on parvient à réunir 8.000 ampères, alors qu'il en faudrait toujours au moins 30.000 !

Je pourrais continuer, mais il faut aussi que vous sachiez ce que veut dire « Production » !

C'est exactement tout ce que nous n'avons pas :

1° Studios de 120 mètres de longueur sur 30 mètres de hauteur, compartimentés et munis de 10.000 ampères incandescence et 20.000 ampères arcs ;

2° Usines outillées de façon à donner les positifs le lendemain matin ;

3° Usine pouvant sortir quatre décors soignés par jour.

4° Ensemble de groupes électrogènes pouvant faire 30.000 ampères.

Tout cela et quelque deux cents jeunes intelligences à prendre parmi les « Jeunes » en leur donnant la possibilité de voir Hollywood et Berlin pour, ensuite, les mettre à la place des deux cents inutilités que nous connaissons tous et qui ne savent que dire : « Il y a vingt ans que je fais du cinéma », et qui n'ont pas encore compris qu'il y a dix-huit ans qu'ils auraient dû faire autre chose ! »

Nous admirons sans réserve la clairvoyance, la précision et surtout le courage de cette déclaration.

LES 408.

REVUE DES PROGRAMMES

Le hasard et les superstitions les plus regrettables semblent présider à la composition des programmes semi-mensuels des petites salles d'avant-garde. Le Répertoire établi naguère avec beaucoup d'intelligence par Jean Tedesco est aujourd'hui presque totalement épuisé. La veine du film russe est jusqu'à nouvel ordre inexploitable. Chaplin ne remplit que le quart d'un spectacle et les rares films de valeur qui voient le jour en France, si bref soient-ils, sont immédiatement enlevés par les cinémas spécialisés déjà classés.

Pourtant le travail des petites salles est loin d'être accompli. Le nombre des amateurs de cinéma augmente chaque jour; il serait facile, avec une connaissance suffisante de ce qui a été produit ces quatre ou cinq dernières années et de ce qu'on présente actuellement, de montrer aux nouveaux convertis des programmes qui paraîtraient presque inédits.

Les *Agriculteurs* ont projeté récemment la *Danseuse Espagnole*. Cette reprise d'un Herbert Brenon de la mauvaise époque était absolument inutile; si elle a été motivée par l'attrait de la vedette, Pola Negri, pourquoi n'avoir pas ressorti un film où cette artiste est dirigée par Lubitsch : *Paradis Défendu* ou *Sumurun* ?

Le même établissement présenta ensuite *South Sea Love*, film américain très ordinaire qu'on aurait très bien pu voir par hasard n'importe où. Au même programme se trouvait d'ailleurs l'éclatant *Masque de Fer* (*Idle Class*) de Chaplin, qu'on reprend trop rarement.

Les *Agriculteurs* ont eu l'excellente idée, d'autre part, d'organiser un festival Cavalcanti où l'on pourra revoir en particulier la délicieuse *P'tite Lily* et *En Rade*, qui jusqu'à présent demeure la meilleure œuvre de ce metteur en scène.

M. Miguel, au *Ciné-Latin*, redonne tous les films allemands spéciaux. Il va un peu loin quand il choisit *I.N.R.I.* ou l'inimaginable *Peintre des Morts*. Et il aurait pu se donner la peine de rechercher aux *Films Célèbres* ou à la *Fox* un comique inconnu plutôt que d'imiter purement et simplement le *Studio* 28 en programmant *Le Capitaine au long cours* de Buster Keaton.

Après ces petites remarques, félicitons M. Miguel d'avoir fait des reprises aussi nécessaires que celles de *La Rue*, *Le Voyage Imaginaire*, *Polikouchka*.

AU PARAMOUNT. — En dépit de son aspect un peu trop Galeries Lafayette, le *Paramount* est sans doute le cinéma de Paris le plus propre, le mieux aéré, et le plus confortable; et, malgré ces incroyables présentations scéniques, il s'était en peu de temps acquis le meilleur public de Paris. Il est possible qu'avec l'établissement du spectacle permanent il perde ce public aussi rapidement.

Un récent samedi, je réussis, après avoir escamoté mon dîner, à me trouver à 20 h. 45 devant les guichets: on me déclara que l'orchestre était complet, et je dûs me contenter de deux de ces places qui portent le nom coquet de mezzanine.

Après avoir été rappelés à l'ordre pour avoir stationné quelques instants dans l'escalier, nous fûmes conduits en compagnie d'infortunés détenus de notre espèce dans le restaurant de la rotonde (consommations facultatives) au 2e étage, où l'on nous pourvut de numéros d'ordre. Nous demeurâmes une heure dans cet endroit.

A 21 h. 45, on commença à appeler les numéros, et avec une docilité admirable, les candidats-spectateurs se dirigèrent vers leurs récompenses. Incorporés dans un peloton de huit, nous fûmes casés au dernier rang du mezzanine; les personnes qui nous suivaient restèrent debout.

C'était la fin de l'avant-dernière séance et nous nous trouvâmes pris dans un odieux remue-ménage: certaines personnes s'en allant « parce qu'elles avaient tout vu », d'autres restant encore un peu « pour voir le comique ». Finalement quand commença le « grand film », le dit mezzanine était à moitié vide. A chaque instant quelqu'un quittait sournoisement sa place pour s'emparer d'un meilleur fauteuil; pour ma part, je finis par atteindre le deuxième rang après quatre déménagements successifs.

Ces petites préoccupations contingentes vous mettent dans un singulier état pour voir les films, et leur font beaucoup plus de tort que le luxe des lumières de couleur et des fioritures musicales ne les enrichit.

J'ai entendu autour de moi des protestations par dizaines. Si l'on ne veut pas, au *Paramount*, faire comme au *Madeleine* des représentations distinctes avec location, si on veut caser 4, 5 ou 6 séances entre 13 h. et minuit, au moins que l'on interrompe la projection pendant un quart d'heure avant de commencer, à l'heure que l'on voudra, une véritable *soirée*.

Le nouveau régime militaire du *Paramount* ne fera peut-être pas baisser la recette quotidienne, mais le privera à coup sûr d'une clientèle qu'à Paris on cherche généralement à s'attacher.

PIERRE KÉFER.

Le Gérant : ROBERT CABY.

Imprimerie GIRARD & BUNINO, 32, rue Gabrielle, Paris-18e

Vous trouverez entre autres choses dans notre

N° 2

▪ ▪

Une Semaine avec Mack-Sennett EN 1919

par
AMABLE JAMESON

UNE ÉTUDE SUR STROHEIM

par JEAN MITRY

Le Cinéna et la Démoralisation

par
MAURICE HENRY

L'ENQUÊTE :
AVEZ-VOUS PEUR DU CINÉMA

LE CINÉMA & LES MŒURS

par
JEAN GEORGE AURIOL
et BERNARD BRUNIUS

La Chronique des Films Perdus

par
ANDRÉ DELONS

Des articles de
LOUIS CHAVANCE
HARRY ALAN POTAMKIN

et 30 Photographies inconnues

DU CINÉMA

VUE DE CRITIQUE ET DE RECHERCHES CINÉMATOGRAPHIQUES



MAN RAY : essai pour un Film en préparation

IIE - N° 3 LIBRAIRIE *nrf* GALLIMARD MAI 1929 - FR. : 8

taire général pour les numéros 1, 2, 3 : Lib. J. CORTI, 6, r. de Clichy, Paris 9e

ERRATA. — A la dernière note de la *Revue des Revues*, lire « cher M. Leprohon » et non « cher à M. Leprohon » et plus haut c'est de M. Epeuçetin qu'il s'agit et non Epençetin.

A NOS LECTEURS

Le Quatrième Numéro de DU CINÉMA paraîtra au mois d'Octobre.

Malgré cette interruption, les numéros 4, 5, 6, qui doivent compléter la série de six cahiers de 1929, sortiront avant la fin de l'année car notre Revue deviendra mensuelle.

Elle paraîtra sur un nombre de pages plus considérable, gardera son caractère strictement indépendant et demeurera la revue des spectateurs curieux.

DU CINÉMA ajoutera enfin, à ses rubriques habituelles, des documents et des études importants sur toutes les formes de l'activité cinématographique dans le Monde.

LA DIRECTION

DU CINÉMA

REVUE DE CRITIQUE ET DE RECHERCHES CINÉMATOGRAPHIQUES

PIERRE KÉFER et ROBERT ARON, directeurs ▪ JEAN GEORGE AURIOL, rédacteur en chef

Adresser toute la correspondance à la Librairie José Corti, 6, Rue de Clichy, Paris IXe. Téléphone : Louvre 47-70. Chèques postaux 1183.74 Paris.

La Rédaction reçoit le Samedi de 10 heures 30 à midi à la Librairie Corti.

Abonnement à la 1re Série de 6 cahiers donnant droit à une invitation pour deux personnes pour toutes les présentations spéciales en 1928-29.

France et Colonies .... 35 francs.
Union Postale .... 45 francs.
Autres Pays .... 70 francs.

Le numéro, 8 fr. français



PAPA D'UN JOUR (*Three's a Crowd*) — First National

HARRY LANGDON dans le film qui provoqua la faillite de sa compagnie et l'a obligé à se remettre au music hall

Construction d'un Scénario

Par VSEVOLOD POUDOVKINE

LE THEME

Le mot thème constitue une entité extra-artistique. Car chaque pensée humaine est un thème. Reste seulement à discuter s'il est utile.

Il existe une tendance à choisir des thèmes universels et éternels. Le film américain « *Haine* » en est un exemple : de tous temps et chez tous les peuples, la haine a existé et la mort s'en suit. On ne peut entrevoir les limites d'un sujet aussi large. Le résultat était caractéristique. L'action alourdie fatiguait inévitablement le spectateur. L'obligation de se borner aux généralités créait une discordance entre ce motif profond et la réalisation superficielle. Seule les scènes contemporaines, plus concentrées produisaient l'effet voulu. Le cinématographe, jeune encore ne peut traiter tous les problèmes.

Il est d'ailleurs à remarquer que dans un bon film le thème est généralement simple et l'action sans détours.

Le film est limité par la longueur. Au-delà de 2.300 mètres il fatigue. La méthode du sérial en plusieurs épisodes ne peut être appliquée à tous les films. S'il s'agit d'aventures acrobatiques liées seulement par le personnage du héros et gardant un intérêt intrinsèque, le spectateur peut très bien voir une partie sans connaître la précédente. La liaison est réalisée en abandonnant le héros dans une situation dramatique, difficile, dont le spectacle suivant donnera la solution. Si le film exploite un sujet plus profond, et s'il doit émouvoir par sa totalité, il ne peut supporter ce système.

Le thème du film est encore limité par ce fait que le cinégraphiste a besoin de plus de temps et de place pour exprimer et déterminer clairement sa pensée, qu'un écrivain.

Un seul mot contient souvent un monde complexe de pensées. Les objets qui peuvent le remplacer en symbolisant visuellement ces pensées sont très rares.

Le metteur en scène sera obligé à une longue interprétation.

Même si elle n'est que provisoire la restriction du thème, étant donné l'état actuel du cinématographe, est nécessaire.

CLARTE DU THEME

Par contre, on devra toujours exiger de ce thème, une clarté justifiée par le caractère même du cinéma. Une pensée incertaine et confuse condamne d'avance le plan dont elle est le pivot, à un échec. Bien entendu le découpage peut préciser un sujet flou.

Je citerai un exemple personnel. Un auteur nous propose un scénario sur la vie des ouvriers d'usine avant la Révolution russe. Un ouvrier est en présence d'amis et d'ennemis. D'abord sauvage et grossier, il prend à la fin une conscience révolutionnaire. La manière naturaliste prouve des dons d'observation, mais ce scénario est inutilisable.

Cette suite de tranches de vie, de rencontres dues au hasard, même liées chronologiquement reste une accumulation d'épisodes. Sans thème, les êtres sont impersonnels, aucune nécessité intérieure ne guide le héros parmi le chaos de ses actions.

L'auteur se rendit à nos raisons. L'ouvrier batailleur et assoiffé d'action devint un anarchiste consciemment organisé. La rencontre avec ses amis prenait une signification claire, les lourdeurs disparaissaient. Le scénario devint concis et convaincant.

Il faut donc retenir de ceci que seul un thème clairement formulé donnera au film un sens profond et une unité.

Extrait de *Filmregie und Filmmanuskript, par* V. POUDOVKINE (éd. de la *Lichtbildbühne*, Berlin) et traduit spécialement pour *Du Cinéma* par Jean LENAUER.



TEMPETE SUR L ASIE
par V. Poudovkine

Pax-film



Poudovkine (Fedja) et Vera Maretzkaya (la prostituée) dans LE CADAVRE VIVANT, mis en scène par l'auteur de *Carte Jaune* : Fedor Ozep.

Prometheus film

SCÉNARIOS

Ceux qui, après plusieurs années, ont revu *Le Cabinet du docteur Caligari* ont pu se convaincre de la lourde erreur que la plupart avaient commis lors de la sensationnelle projection au Ciné-Opéra.

C'est qu'en effet ce film, à propos duquel on a parlé de cubisme, d'expressionnisme, de modernisme, est purement et simplement un film romantique.

Mais la leçon qui se dégage de son exemple serait médiocre si elle ne permettait de juger les erreurs commises dans la cinématographie et tout le mal que la technique a pu apporter, par une compréhension maladroite, dans le cinéma allemand, en ce cas particulier, et dans tout le cinéma en général.

Les décors scandaleux à l'époque, du *Cabinet du docteur Caligari* sont, en effet, strictement conditionnés par le scénario.

Scénario exigeant, scénario admirable s'il en fut, scénario qui régentait le film entier comme cela se doit, interdisait aux artistes d'être seulement des acteurs et formait tout l'intérêt du film.

Les imitations imbéciles de ce film, toute l'engeance tarabiscotée, déformée, artiste pour tout dire, furent le fait de metteurs en scène pour qui le décor et quelques médiocres trouvailles d'éclairage étaient le prétexte à animer des histoires sans intérêt.



Cependant un film admirable, bien supérieur à *Caligari* par la réalisation, passait inaperçu : *Nosfératu le Vampire*, où nulle innovation n'était arbitraire, où tout était sacrifié à la poésie et rien à l'art. Mais, lancés par la volonté de metteurs en scène oublieux de leur rôle, les artistes allemands, obligés de remplir un paysage absurde par des gestes dérisoires, ne tardèrent pas à donner à ceux-ci une importance ridicule. Ce ne furent plus, à quelques exceptions près (*Le Cabinet des Figures de cire*), des héros qui s'agitèrent dans les films d'outre-Rhin, mais des acteurs. La lenteur du jeu, le cabotinage des attitudes, la mimique remplacèrent l'action.

La *comédie allemande* du cinéma était créée. Nous lui devons quelques mauvais films à grand succès.

La *comédie française* du film s'organisa par des voies plus étroites encore. En France, en effet, le cinéma n'a cessé d'être tenu en tutelle par le théâtre. Celui-ci, arrivé au bout d'une laborieuse existence, a tout fait, consciemment ou non, pour réduire à l'esclavage ce rival dangereux. On peut dire que c'est en France qu'ont été commises les plus néfastes bévues :

Adaptation de pièces ou de romans;

Vedettes confiées à des acteurs de théâtre;

Mise en scène théâtrale et non cinématographique.

Le désir de faire bien français à une époque où MM. de Flers et Rostand exprimaient l'esprit officiel nous a valu ces scénarios dont je me contenterai de dire poliment qu'ils sont bêtes, ces acteurs ridicules auxquels dix ans de cinéma américain n'ont rien appris et qui « miment » leur rôle au lieu de le vivre, pauvres pantins, et ces reconstitutions laborieuses avec des meubles du temps que le moindre éclairage adéquat eût remplacé avec luxe.



Quant à l'Amérique, après dix ans d'apogée (à quoi bon citer des noms?), voilà qu'en ce qui concerne le cinéma, elle tombe dans le même travers que pour la morale et la vie. L'Amérique se laisse conquérir par l'Europe comme jadis les peaux-rouges par les protestants. Nous faisons mal : ils feront plus mal encore. A eux les scénarios psychologiques, les acteurs cabotins, les mises en scènes prétentieuses.

Adieu, belles aventures de jadis, femmes enlevées sur des chevaux impétueux, incendies, amours sauvages, naufrages pathétiques!

Le cinéma américain nous prépare des superfilms franco-allemands revus et augmentés.

Alors, quand le cinéma sera décidément la proie des artistes et des techniciens, quand nous ne pourrons plus voir un seul des émouvants et poétiques « mélos » de jadis, une seule des farces lyriques qui étaient notre refuge, peut-être trouverons-nous, ô poètes! assez de révolte en notre imagination pour vivre les rêves proscrits du cinéma.

L'ennui morne, l'académisme, la nuit des prisons s'appesantiront sur les salles de projection. Une fois de plus, les intellectuels auront gâché, au détriment des poètes, une forme d'expression humaine et le monde, un instant en proie aux rêves, attendra dans les chaînes de l'intelligence que les poètes viennent mettre le feu aux celluloïds dérisoires et aux écrans opaques.

ROBERT DESNOS.



Nouvelles MACK SENNETT

Erka Prodisco



Fox

LE CINÉMA ET LES MŒURS (1)

Vies libérées

Je ne peux pas prendre les femmes et les hommes des films américains pour des acteurs — qui jouent des rôles, qui représentent des personnages, dont la profession est de jouer la comédie, ceux, celles que feignent des sentiments qu'ils, qu'elles n'ont pas, des creux simulateurs, des hypocrites.

Rien ne parvient à atténuer l'idée que j'avais dans mon enfance que c'étaient leurs propres vies qui se passaient sur l'écran et qu'on en voyait seulement ce qu'on voulait bien en donner, c'est-à-dire les actes les plus frappants, les périodes les plus bourrées; je consacrais ensuite mes moments les mieux abrités à décrouvrir, à voir ce qui était caché ou volé et que, si je les connaissais comme je les aimais, ces fées ne pouvaient pas ne pas accomplir.

Mary Duncan, Greta Garbo, Virginia Valli, Edna Purviance, Georgia Hale, Dorothy Mackaill ne jouent pas dans les films. Elles vivent avec fièvre les moments les plus nobles de leur existence, les plus généreux, les seuls émouvants. Elles s'abandonnent corps et âme à leurs passions et à leur rêve et se découvrent avec une sincérité bouleversante. Edna Purviance s'enivrait après s'être vue sur l'écran.

Quand Greta Garbo sent s'appesantir sur elle un amour qu'elle redoute, quand l'inefficace frayeur qui la parcourt soudain donne à son visage cette tristesse dégoûtée, croyez-vous qu'un metteur en scène puisse lui faire modifier le moindre geste? et quand elle enfouit un enfant dans ses bras et le pleure d'avance en le couvrant de caresses précipitées. Aucune richesse, aucune satisfaction ne viendront voiler les yeux affamés de Georgia Hale ni effacer la haine impénétrable qui marque ses lèvres : sa misère hautaine lui permettra de toujours dominer par son mépris, un mépris de mauvais augure.

Mary Duncan ne savait pas elle-même qui elle était il y a un an — avant de devenir cette longue femme vibrante lancée éperdument à la poursuite de l'amour.

Mary Duncan ne fait que suivre Mary Duncan depuis l'heure où elle s'est baignée pour la première fois dans la lumière magique du cinéma et qu'elle s'est laissée introdruire dans une aventure dont le rêve a gagné ses sens et son cœur. Ne la perdez pas des yeux : elle rayonne, elle brûle, elle tremble, ses mains, ses dents sont dangereuses, elle ondule, elle va bondir, — je brûle la cervelle au premier qui dit, qui pense qu'elle mime — la passion s'est réfugiée dans ce corps et l'émeut jusqu'à la folie, la crainte tord un instant sa bouche, glisse le long de sa chair, flambe dans ses yeux qui pleurent des perles, elle a peur de cette passion redoutable, ravissante, qui va l'engloutir.

Dorothy Mackaill se perdra. Espérant tout de ce qui va arriver, intrépide, familière, prête à toutes les folies, seulement guidée par ses désirs et par sa hai-

---

(1) Voir n° 1 : *Le Cinéma et l'Amour*, par J. Bernard Brunius, *La Fenêtre Magique*, par J. G. Auriol; n° 2 : *Les Dangers du Cinéma*, par J. G. Auriol.



Fox

ne de l'ennui, elle n'a pour se défendre que sa beauté changeante, une intelligence dominée par l'instinct, et la chance. Elle porte sur elle toutes les marques capricieuses de la chance, qu'elle ait du courage, les plus laids malheurs l'attendent.

Virginia Valli connaît trop -profondément sa beauté pour en tirer de l'éclat. Elle sent toujours, à la défaillance la plus furtive, comme on se trompe sur Virginia Valli : elle seule connaît tous les secrets qui masquent son visage dont l'émotion fascine, confond, son corps un peu usé, fort, magnifique. Les films dénoncent l'orgueil indomptable de cette Irlandaise qui a tout souffert dans son adolescence, que rien n'a jamais pu intimement humilier et qui a acquis cette étrange force de révolte. Virgina Valli est la seule femme pour l'amour de qui des hommes peuvent mourir.

Virginia Bradford, Joan Crawford, Sue Carol sont trop neuves, trop heureuses pour qu'on ose découvrir en elles autre chose que leur belle jeunesse, leur charme troublant. Ces jeunes filles fraîches deviennent graves tout à coup, terriblement graves et vos paupières battent; ne parlez jamais d'elles à la légère.

C'est une autre fois que je parlerai des hommes et d'un tout autre point de vue. Je ne pourrais citer ici que Jack Mulhall, séduisant comme un jeune animal remuant, le beau et lourd Charles Farrell et Charles Morton que son inexpérience oblige à être sincère. Mac Laglen et tous ces beaux jeunes gens savent tout à fait bien ce qu'ils font et ne risquent rien aux yeux du monde entier dont ils ne soient sûrs. Ils n'ont jamais la liberté admirable, sublime de femmes comme celles que j'ai nommées.

Dès qu'elles ont senti qu'elles allaient pouvoir un peu s'affranchir de leur existence, vivre une autre vie qui, grâce au hasard ou par leur volonté, était semblable à leurs rêves, elles s'abandonnèrent bravement à la fatalité de leur nature.

Mais il y a un film qu'on ne verra jamais, une partie de leur vie qui toujours demeurera cachée ou inachevée. On verrait là Greta Garbo voler tendrement des enfants avec la complicité de Lilyan Tashman, Mary Duncan stupéfaite tuer dix hommes qu'elle aime peut-être et qui ne peuvent la fuir. Georgia Hale ne penserait même pas à sourire et Gloria Swanson, en plein soleil, aimerait une trop jolie fille blonde et batailleuse.

Dans la lumière clandestine du petit matin, on distinguerait Jane Winton, succube redoutable, ouvrant sa porte et rentrant chez elle, lourde des caresses ravies dans la nuit.

Virginia Valli provoquerait la révolte de tous ceux qui l'ont vue et, après avoir épuisé toute la dureté de son esprit, elle sombrerait dans un rêve d'où elle ne reviendrait pas.

Je n'en dis pas plus.

JEAN GEORGE AURIOL.



Metro-Goldwyn-Mayer

CHRONIQUE
DES
FILMS PERDUS

« ...oui, les choses dont le nom commence par un S, comme des souricières, des soleils, des souvenirs. »
Lewis CARROLL.



Louis Page

L'incendie dans un cinéma, c'est bien le spectacle le plus étrange qui puisse s'offrir à des yeux et à des esprits accoutumés. C'est en vain que d'habiles machinateurs se sont efforcés d'opérer la substitution habituelle, et que, dans des ateliers trop lumineux ou trop obscurs, ils ont doucement versé les gestes humains sur la pente de gélatine où ceux-ci s'inscriront, se joueront et se simuleront dans des apparences chimiques, oubliant désormais la source de leur naissance, et abandonnant leurs doubles vivants aux hasards du monde vivant, c'est en vain que certaines sorcelleries ingénieuses, fondées sur la science du mouvement enchaîné, auront pratiqué leurs passages secrets, leurs pièges d'enregistrement sonore, leurs pistes de déformation visuelle, leurs cavernes d'accélération rythmique, leurs dédales de récréation artificielle. Les personnages révoltés, révoltés de durer si longtemps et si souvent dans un même lieu, révoltés d'être si violemment transportés par la lumière du fond de la salle jusqu'à la plage déserte de l'écran, sur laquelle, à peine débarqués, et en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, ils devront fatalement s'ébattre, parfois se battre et toujours mourir, les personnages révoltés, au moyen d'un accident de l'appareil projecteur, ou d'une flambaison subite de la toile de rendez-vous, rendent leurs rôles, dans la stupeur et la fumée.

C'était du moins le phénomène qui se produisait souvent, jadis, quand le cinéma, au lieu d'être un art, était un divertissement forain et que les premiers Buster West couraient les campagnes, chevauchaient et pétaradaient dans les hangars endimanchés, sous la bienveillante égide d'un piano qui ressemblait singulièrement à un râtelier démuni de ses dièzes et de quelques bécarres, et qui n'arrivait que rarement à couvrir la voix orageuse des spectateurs émerveillés, parmi lesquels, n'en doutez pas, quelques-uns, pour la première fois, assistaient à ces noces sauvages de l'obscurité et du jour. J'en étais, nous en étions tous, et c'est le fait d'un inavouable orgueil, d'un mesquin sentiment des distances, d'un sens très faux de la qualité, si nous ne parlons pas plus souvent non pas de la nais-

sance du cinéma (ce qui a fait et fera longtemps l'objet de livres et de conférences variées), mais de notre naissance à ses œuvres. Aujourd'hui que le Cinéma occupe de si beaux appartements, on n'aime guère à se souvenir des temps difficiles, des après-midi ratées où l'on s'enfilait dans un petit couloir chauve pour contempler ce régal : « *Rigadin fait des siennes* ». Mais si j'insiste, c'est que seuls quelques esprits bien nés s'en souviennent encore, et qu'ils n'en font pas à proprement parler un souvenir (ce qui nous ramènerait aux livres et conférences ci-dessus mentionnées), mais une expérience qu'ils continuent, qu'ils retrouvent, qu'ils renouent; que cette vivacité et que cet étonnement les éloignent à jamais des petits bâtards de luxe et des amateurs de profession qui les coudoient, et parce que, enfin, sous des signes divers, fortuits et mal définissables, j'ai la certitude que c'est pour eux et pour eux seuls que les cinémas s'allument tous les soirs.

■

On imagine alors combien sont nombreux les films « perdus » qui font la ronde autour de nous. Et quelques-uns même sont « perdus » à nos yeux alors que rien n'est plus facile, cependant, de les trouver, et quelques-uns même, qu'on croirait « perdus » ne sont guère à nos yeux que de grossiers simulacres abandonnés, bons seulement à rejoindre la pègre des littératures truquées. Cette stratégie ne manquera pas de paraître obscure et difficile. Tant mieux. C'est parfait. On a de l'instinct ou on n'en a pas. Et de cette manière, puisque l'itinéraire est jugé trop compliqué et que certains détours sont reconnus impossibles pour des souliers délicats, nous sommes tranquilles, et le snobisme ne sera pas avec nous. C'est une grande chance. On est sûr au moins qu'à nos carrefours ne stationneront point les imbéciles.

■

« *Le Cheval Cupidon* », belle allégorie qui permet à la fois les quiproquos amoureux et les exaltations hippiques, est un film comique. Comique vraiment, je dis bien comique. Il est de la race des cataclysmes en quinze minutes. Il a sa place marquée dans la série des extravagances du cynisme. Comme ses frères ébouriffés et qui ne demandent qu'un minimum d'attention, qu'une complaisance de passage, il se fout du monde, et n'attend pas le régisseur pour commencer à tout détruire. Il pousse l'insolence jusqu'à partir sans intrigue, s'en remettant aux dégringolades d'en établir une. Il a le don d'impatienter les gens, dieu que c'est bête, qui regrettent d'être arrivés trop tôt, il les laisse achever leurs petits dialogues particuliers en toute indifférence. Voilà bien un film perdu. Mais attention. Figurez-vous je ne sais quel cheval, avec une écuyère et un vieux monsieur. Le vieux monsieur donne un grand banquet. Il se lève, il annonce une surprise, il court chercher son cheval pour l'amener en triomphe brouter la table d'honneur. Mais le cheval proteste. Le vieux monsieur, son écuyère et quelques amis sont projetés par lui à diverses hauteurs et retombent au milieu de la salle dans des positions bizarres. Les convives n'ont pas cessé d'applaudir, aucun n'a bougé, ils sont contents. Ces personnes ne s'étonnent pas facilement. On a dû verser du bromure dans leurs coupes. Mais le plus singulier c'est que je deviens moi-même impassible. Leur froideur et leur béatitude me gagnent. C'est un fait, installé au milieu des réservées quatre-cinquante, il semble que l'ébriété sournoise et placide de mes invités alignés devant moi, soit contagieuse. Cette petite histoire devient gênante. Et tout ça pour un film comique. Heureusement qu'après il y a un film sérieux pour tout remettre en ordre, il y a... (voir le programme).

■

Je ne passerai pas devant « *Louisiane* » sans m'arrêter. Car ce n'est pas un film, c'est beaucoup mieux, c'est une île, une petite île étincelante occupée par des figures de comédie et par des sentiments et par des aventures dont on sait depuis longtemps que, à se dérouler sous une lanterne fumeuse, sous des rideaux décolorés, entre des épées nerveuses, sous des yeux agrandis et dans un véhément apparat, elle est à la fois vraie et fausse, belle et vulgaire, déjà vue et jamais vue, pleine de cicatrices et flambant neuve, bref, une de ces sarabandes attirantes remplies des pièges visibles où chaque fois nous tombons.

■

Je ne passerai pas devant *Dolorès del Rio* sans la reconnaître, sans reconnaître en elle le mouvement, le trouble et la défaillance de tout ce que j'admire. Cette femme imprécise et singulière, peut-être traversera-t-elle bientôt des films enfin à sa hauteur. Mais il importe peu, et il m'en coûterait d'insister. Le battement

de ses yeux, son héroïque souplesse chassent les accessoires qui l'entourent, et toujours les chasseront.

■

Certains effluves ambigus, certaines radiations encore loin d'être claires, le Cinéma par exemple, finiront bien par ébranler les incrédules et leur feront enfin pressentir le peu de poids de leur propre image. Encore un peu de temps perdu, encore un peu de lassitude, et à la faveur des lourdes erreurs de caractère que chacun de nous gaspille autour de lui, on finira par s'apercevoir que le cinéma, qui organise toutes les transformations, qui provoque tant de métamorphoses, n'est rien de moins que l'exercice même de l'oubli. Le jour viendra sans doute, en tout cas nous n'en finirons jamais de le souhaiter, où le spectateur méfiant qui s'installera devant lui aura conscience que ces rayons gris-bleus qui passent par dessus sa tête sont destinés à lui rendre visibles les cœurs divers, les corps divers, les courages, les peurs, les espoirs, les gestes divers qu'abandonné à lui-même, et si pauvre, il n'aurait jamais animés. Il verra ses propres merveilles solubles et volatiles devant la foule qui les reçoit. Le cinéma sera comme l'analyse spectrale de ses désirs. Vous croyez peut-être, ici, que je plaisante? Mais comment donc. Et je n'ai rien dit du cinéma sonore, du cinéma parlant, du cinéma aboyant. Voilà qui est plaisanter, j'espère. Il n'est rien de plus commode, lorsqu'on juge le moment mal venu pour, sur de si graves sujets, n'obtenir que le rire ou que les faux-serments.

ANDRE DELONS.



J. Bernard Brunius

Hommage a FERDINAND CHEVAL FACTEUR (extrait d'une etude à paraitre dans *Variétés*)

L'APPAREIL VU DE DOS (1)

J'étais-là quand c'est arrivé
OU LA FORME DE L'INSPIRATION

La vérité! La vérité concernant les lois du genre! L'évolution des principes cinématographiques depuis l'origine jusqu'à nos jours! Demandez une étude historique et critique sur les différents metteurs en scène avec l'âge et le nom des vedettes qui ont paru sur les écrans du monde entier ! Tous les articles commençant par une analyse minutieuse de l'*Arroseur arrosé*, du *Train entrant en gare*, sans négliger la *Sortie des usines Lumière* et l'*Incendie du Bazar de la Charité*, avec l'assurance formelle de se trouver en présence de la véritable conception du cinéma pur. La porte s'entr'ouvre, une tête furtive apparaît. Que se passe-t-il ? Que s'est-il passé ? Le vieux Marcus Loew a-t-il fusionné? Mais il est mort. C'est le véritable chroniqueur de l'hebdomadaire illustré qui vient aux informations, dont une énorme brassée de journaux internationaux doit serrer le flanc, auquel il faut une moisson quotidienne de renseignements littéraires, artistiques, commerciaux, industriels, ainsi que l'infrastructure des conditions sociales, car n'oublions pas le matérialisme historique.

Moi, j'étais là quand c'est arrivé.

Depuis longtemps, depuis longtemps déjà, j'éprouvais une certaine lassitude. Tous les articles, dans bien des magazines qui n'omettaient jamais de passer en revue le Cinéma français, le Cinéma américain, le Cinéma allemand, versons une larme en passant sur le Cinéma suédois, le Cinéma russe, la renaissance du Cinéma américain, toutes les chroniques qui débutaient invariablement par l'appréciation de l'état des choses me laissaient indifférent, s'il est vrai qu'une page imprimée de la sorte puisse éveiller l'intérêt et détourner l'attention de la photographie, au verso, de Mary Duncan. En revanche, si l'on pensait quelquefois au présent et même à l'avenir? Je ne sais pas si tout le monde éprouve cette impression, mais à chaque instant il semble qu'on ne saurait aller plus loin. La mesure est comble, aucun perfectionnement n'est possible, et cependant si l'on se reporte seulement à un an de distance, quel changement et quelle nouveauté! Mais il semble bien cette fois-ci que nous soyions au bout du rouleau. Je ne compte pas comme facteurs de transformation le cinéma parlant, le cinéma sonore, le cinéma en couleur, bien que leur avenir soit immense, parce qu'ils n'arriveront jamais à effacer de l'écran les images en noir sur blanc. Les choses qui existent ont une raison pour être et plus de raisons que les autres pour subsister. C'est Hegel qui l'a dit et il ne passe point pour conservateur. Le cinéma normal, celui que nous voyons plusieurs fois la semaine dans toutes les salles de quartier, paraît tellement précis, tellement analysé et possède en même temps une si grande puissance emportante qu'on ne conçoit point jusqu'où plus avant il pourrait pénétrer.

L'on se sent bloqué, l'imagination reste stérile, si l'on pense que de simples films d'exploitation courante comme le *Bandeau* de Charles Klein ou les *Bas-fonds* de William de Mille arrivent à toucher le point extrême où l'on ne saurait faire mieux. Mais c'est exact. Chaque scène a son rôle et comporte un certain degré d'achèvement. Il ne s'accomplit pas un geste du commencement jusqu'à la fin qui ne montre quelque chose d'utile, de voulu, d'intéressant. Toute

---

(1) Tous mes articles peuvent être rangés sous cette rubrique. Elle indique mon parti-pris de me placer uniquement au point de vue de la création.

expression possède sa pleine valeur et l'on ne rencontre pas un plan comme dans *l'Argent* qui montre Mary Glory et Henry Victor en tête à tête, sans qu'on sache pourquoi ils se trouvent l'un en face de l'autre, car ils pourraient tout aussi bien être ailleurs ou ne pas être du tout. Il ne reste plus pour un metteur en scène qu'à mâchonner une histoire tout à fait satisfaisante, apprendre parfaitement le truc du découpage suggestif, forcer un acteur à exprimer un fourmillement de sous-entendus en clignant de l'œil ou en fermant un tiroir et ce sera fini. L'idéal du cinéma psychologique se trouvera réalisé. M. Marcel Prévost ou ses successeurs pourront aider le metteur en scène à façonner la petite histoire en question. Il y a vraiment un domaine de l'activité cinématographique où l'on se sent ligotté des pieds à la tête par la vision trop nette de la manière dont les événements vont se dérouler.

■

Vouloir pénétrer le sens du cinéma en étudiant les indications que donnent les films actuels, c'est un peu, comme disent les professeurs pour empêcher les petits garçons de copier leurs rédactions dans les manuels, jouer le rôle de l'écrivain qui se prépare à écrire un roman en passant ses journées dans les bibliothèques. Mais d'abord faut-il écrire? Il est probable qu'une part de prédestination, de hasard, dépases les images comme elle franchit les limites des lignes écrites. Ceci posé, allons chercher ailleurs qu'aux présentations de l'Empire le petit déclanchement qui déroulera d'un coup un autre paysage. Chercher où donc? Dans les



MAN RAY : Essai pour un film en préparation.

salles de quartier, dans la rue, dans le métro, en nageant, en rêvant, dans les livres même, car Chaplin a sans doute trouvé, c'est un fait historique, beaucoup d'idées dans les ouvrages de Cami, son frère, qui devenaient des gags en passant dans sa tête. Découvrir des thèmes, des gestes, des phrases qui semblent orienter imperceptiblement dans un sens différent, c'est un jeu nouveau dont je vous livre le secret en même temps que les idées qui en résultent. J'en garantis la facilité: pendant toutes les occupations de la journée, il suffit d'orienter l'esprit dans la direction que cette distraction comporte. En voici quelques exemples anodins.

■

FILM COUPÉ. — *Frères d'armes*, comédie américaine, passe en première partie dans un cinéma de quartier, étouffé par les dimensions du grand drame ronflant qu'on donne ensuite. Coupée jusqu'au sang, elle ne garde de quelques scènes que la substance active, le germe de l'aventure, conservant à peine ce qu'il faut pour que le public comprenne. Les deux amis s'évadent : un geste pour s'enfuir, un geste pour se cacher, un geste pour se déterrer. Une longue suite d'événements se trouve résumée en quelques secondes avec une intensité et une précision telles qu'aucun metteur en scène au monde n'aurait pu l'imaginer.

■

LE SENTIMENT ANALYSÉ. — Je me trouve assis devant une porte qui s'ouvre et se referme. Dans un éclair, deux personnages apparaissent. L'un reste immobile, on le voit à peine. L'autre se dirige vers lui, la main tendue, le sourire de la rencontre heureuse sur les lèvres. Il est à peine entrevu qu'il disparaît, révélant en trois cinquièmes de seconde l'essence d'un sentiment, une situation morale beaucoup plus difficile à résumer qu'une suite d'événements.

■

VARIATIONS. — Au milieu des *Mystères de Paris*, d'après Süe, par Burguet, film infect, trop récent pour présenter le charme de la vieille pouillerie, trop décrép de conception, pour avoir quelque mouvement, l'opérateur a collé des rejets d'actualités afin d'enrouler quelques mètres à l'avance sur la bobine. Un dialogue entre le prince Rodolphe et la Goualeuse. Aussitôt après une volée de joueurs de rugby s'éparpille sur le terrain avec une malice et une verve dont je ne saurais rendre compte. Plus ternes encore apparaissent de nouveau Rodolphe et la Goualeuse.

■

Chacune de ces anecdotes ne demande qu'à être généralisée. On verrait parfaitement un film entier construit sur l'exemple du *sentiment analysé* : l'essence de l'amitié, l'essence de l'amour, l'essence de la surprise. Un autre principe d'ailleurs a déjà été réalisé : tous les petits enfants qui avaient reçu pour leurs étrennes un cinéma-lanterne magique ont passé l'après-midi du 1er janvier à projeter le film continu. Quant à l'effet des *variations*, je l'ai admiré dans les épisodes X et XII des *Mystères de Paris*. J'en reste encore dans la joie. J'entends à ce moment un petit rire sardonique: « A quoi cela mène-t-il? Et comme c'est facile! » C'est ici que je vous attendais.

■

Il est particulièrement facile à un metteur en scène d'avoir une idée originale, de faire une trouvaille technique, de découvrir une tonalité nouvelle d'éclairage ou de décor, mais il lui reste à se mettre dans l'état d'esprit qui lui permettra de s'en servir. Aucune méthode ne mène plus directement au gâchis que celle qui consiste à construire un film pour appliquer une théorie. Nous avons tous entendu parler d'un homme très intelligent, qui écrit admirablement et dont les idées se distinguent par l'originalité des applications qu'elles semblent comporter. Mais lorsque M. Jean Epstein dépense toutes ses forces pour illustrer ses conceptions sur le rôle de l'Objet-acteur ou du ralentisseur, faut-il penser en voyant 6 1/2 × 11 ou la *Chute de la Maison Usher*, que le résultat parvienne au niveau des intentions? En revanche René Clair remarque la cocasserie des petites bandes qu'on tournait aux environs de 1912. Il y songe, il comprend, il travaille, il touche au but.

Le nombre des considérations pratiques dont le metteur en scène doit tenir compte et ce phénomène ennuyeux que ses imaginations se trouvent souvent renversées au moment de la mise en œuvre, remplacées par d'autres qu'il découvre sur l'instant, font croire qu'il ne couvait pas l'éclair, ce sommeil ou cette lucidité de l'auteur avec sa plume et son papier. Triste analogie, comparaison de neurasthénique impuissant. La vérité c'est qu'elle ne se passe pas au même instant, peut être diffuse ou confuse, qui saurait la situer, cette visite qu'on nomme assez justement l'inspiration.

Il ne s'est pas trouvé un créateur pour la décrire et ils ont raison, nos metteurs en scène, parce que ce n'est pas leur tâche, bien qu'il ne manque pas de peintre ou de musicien pour l'analyser dans leur domaine — quelque jour on saura pourquoi : d'un côté les bas négociants qui constituent la moyenne parmi les travailleurs du cinéma et sont bien incapables de penser à quelque chose. De l'autre, plusieurs réalisateurs intelligents que ne sauraient trouver, car où placer cet instant de concentration profonde, et s'ils cherchent, ils arrivent aux Idées Originales de Mme Germaine Dulac et M. Jean Epstein. Où placer l'inspiration, le seul moment vraiment intérieur de la création cinématographique? Dans quelle période de l'existence, du sommeil, de la veille, des repas ou de la toilette? Lorsque le metteur en scène met sa cravate, quand sa langue roule sur le sifflet? C'est l'inspiration qui manque autour de nous, tandis qu'on la sent dans la moindre œuvre de cinéma vivant, dans la manière dont les Russes aiment l'idéal de Karl Marx ou les Américains savent goûter la force de leurs bandits et de leur police.

Je ne voudrais pas me livrer au travail assez méprisable de l'esthéticien. Il y a des gens dont c'est le métier et qui auraient plus de mérite à découvrir en phrases claires pourquoi et comment, qu'à citer le Cinéma français, le Cinéma américain, le Cinéma allemand...

Moi, j'étais là quand c'est arrivé.

LOUIS CHAVANCE.



CAPITAINE SWING (*Captain Lash*) par J. G. Blystone   Rencontre de Victor Mac Laglen et de Claire Windsor   Fox

UN HOMME DE GOUT

Les Ursulines continuant d'exploiter avec le malentendu des films d'avant-guerre le rire abject des lèvres dégoûtées, ce n'était pas assez abuser de notre patience. On se permet aujourd'hui de projeter dans une salle nouvellement ouverte (1), un comprimé des *Mystères de New-York* monté en dépit de toute logique. Un facétieux qui, il faut le croire pour s'éviter de furieuses envies de pied au cul, n'a pas conscience de ses actes, — mais pourtant il se croit drôle, — un joyeux drille, dis-je, a consacré ses soirées et ses souvenirs littéraires récents à la rédaction d'un résumé des chapitres précédents absolument falsifié ou a cours l'esprit le plus platement cordonnier, littérateur saoul, néo-thomiste, périodique à potins, garçon coiffeur, journaliste, funérailles.

Ce n'est pas tout. Les sous-titres sont agrémentés de plaisanteries du genre faute d'orthographe à prétention comique, par exemple *Hempoisonnée*, Elaine écrit de toutes les façons possibles.

Ce n'est rien encore. Des poums, des bruits de crécelle, de sirène, de klaxon accompagnent à tort et à travers la projection dans le dessein bien évident de ridiculiser un film où la plupart de nous reconnaissent leur première image de l'amour.

A travers les outrages, nous retrouvons le coffre-fort qui, s'étant couvert de givre, explose, l'homme au mouchoir à carreaux dont la tête entière tient dans une casquette et le col de veston relevé. Ses mains sous les gants de caoutchouc gravés aux empreintes digitales d'un innocent, tremblent mais étreignent. L'adorable et intrépide Elaine fait bon marché de sa vie. Oui c'est bien là que nous avons appris le cinéma, que nous avons connu la femme et touché du doigt le crime.

Il s'agit bien de prendre au sérieux ces policiers conventionnels et ces bandits ingénieux qui tout à l'heure... Allons donc ne comprenez-vous pas qu'en bafouant nos émotions, c'est nous que vous insultez, et n'ayant pu le glisser que dans vos textes vous vous couvrez seul de votre grotesque.

Sans doute suffit-il de faire les frais d'achat d'une copie pour acquérir les droits de mutilation d'un film. La loi n'a pas prévu de tels procédés qui relèvent de la privation de dessert et des taloches. Prenons garde, la carence des maisons de correction menace tous les films, tous les miracles.

Puisqu'à la crasseuse bêtise et à l'immonde malhonnêteté, l'auteur de cette goujaterie exquise joint la lâcheté intolérable de n'oser reconnaître la paternité de son pipi-caca, puisqu'il n'a pas signé cette adaptation gâteuse, il ne lui reste plus qu'à publiquement avouer son ordure s'il ne veut continuer à justifier dans leur totalité les injures précédentes. (2).

JACQUES NAVORE.

MICHEL J. ARNAUD
ROBERT ARON
PIERRE AUDARD
J. G. AURIOL
J. BOUISSOUNOUSE
VANE BOR
J. BERNARD BRUNIUS
ELSA CAIRE
LOUIS CHAVANCE
ANDRÉ DELONS
ROBERT DESNOS
PAUL GILSON
ARTÜR HARFAUX
PIERRE KÉFER
ROGER DE LAFFOREST
ANDRÉ R. MAUGÉ
MAURICE-HENRY
LOUIS PAGE
POMME
KOTCHA POVITCH
ANDRÉ DE LA RIVIÈRE
PIERRE VILLOTEAU
PEARL WHITE

s'associent à cette déclaration.

(1) L'Œil de Paris.

(2) Il paraît que la responsabilité de cette perfidie doit être attribuée à certain individu dont le goût pour la littérature est bien connu et qui, dans d'autres circonstances s'était attaqué à Edgar Poë. Ce monsieur choisit ses victimes. Je me ferai un plaisir de le nommer dès qu'il aura bien voulu confirmer les bruits qui courent sur son compte.

LE CINÉMA ET LES MŒURS

La Carte Postale

Depuis longtemps on se doutait que la locution « mauvais goût » ne voulait rien dire du tout. Une certaine facilité dans les gigotements de la cervelle et de la langue la justifiaient seulement.

La vogue progressive des objets dits *baroques* et l'habitude que les mêmes gens prennent de substituer gravement des considérations sur l' « art populaire » aux consentements apitoyés, en disent long sur la soumission aux mots d'ordre qui constitue le mode de pensée le plus généralement adopté dans les milieux réputés intellectuels.

Je dirai d'autre part ce que je pense de la carte postale. Je voulais simplement faire remarquer l'empreinte du cinématographe sur une forme de l'activité humaine dont personne ne niera l'importance. Les images ci-jointes en sont une suffisante démonstration.

J. BERNARD BRUNIUS.













Collections Michel J. Arnaud et Bernard Brunius

LE CINÉMA ET LES MŒURS

ENQUÊTE PERMANENTE

Qu'avez-vous appris au Cinéma ?

ANDRÉ R. MAUGÉ :

En 1917, j'avais dix ans, j'aimais déjà les gros revolvers, les camps indiens, les chevaux pie, et, sur les affiches, Elaine qui descend en courant la colline, un rocher énorme sur ses talons, mais sur l'autre versant, voici déjà le jeune héros qui va l'attraper au lasso. Rio Jim, la ville chinoise, le bracelet-montre empoisonné, le pont tournant qui s'ouvre en deux et précipite l'auto des bandits dans la rivière.

Mes camarades et moi, nous jouions aux *Mystères de New-York*, nous avions dans une maison en construction des repaires secrets que jamais personne ne sut découvrir, nous courions les rues montés sur des mustangs invisibles, nous servions de guides aux soldats américains qui ne pouvaient trouver le bordel, et eux nous donnaient des pommes, ou du chewing-gum, que, dans notre candeur, nous avalions.

Plus tard, j'ai découvert Wallace Reid, et c'est depuis ce temps que j'ai le goût des belles cravates, des cheviottes mélangées, des autos en nickel, des souliers de sport en cuirs de plusieurs couleurs, avec des semelles en caoutchouc blanc. Sans parler d'une préférence marquée pour les yeux clairs et les mentons à fossette. Cette période fut d'ailleurs assez belle. Les films commençaient par: « Dans cette grande métropole... », et puis l'on voyait New-York à vol d'oiseau, et un port plein de navires et de fumées. Gloria Swanson était encore dans toute sa splendeur, elle avait au menton une mouche en forme d'étoiles, des robes toutes en queues d'hermine, et des talons plus hauts qu'aucune autre femme au monde. « *Le Calvaire de Mme Belleroy* », « *Zaza* », « *La Cage dorée* ». Mae Busch dans « *Folies de Femmes* », Richard Dix dans « *Ames à vendre* », Barbara La Marr dans « *Les Orchidées Noires* ». Les peaux d'ours, les portes dérobées, les longues traînes sur les escaliers, les gros plans d'un pied sur l'accélérateur, les coffres-forts dans les murs des chambres à coucher, les vues en plongée sur les rues pleines de monde, les mains qui hésitent à presser un bouton de sonnette, les femmes qui enjambent une balustrade, on voit la peau au-dessus des bas, les gens qui tombent en s'accrochant à un rideau qui cède, les chapeaux révélateurs oubliés sur un divan, les gros plans d'une cuiller qu'on enfonce dans de la mousse de foie gras, les larmes au bord des paupières fardées, les trains qui roulent au fond des ravins, les fêtes dans les piscines, les singes échappés qui ont commis le crime, l'ombre d'un policeman sur le mur, les écriteaux *No Parking*, le coupe-papier qui ouvre une lettre, la corde qui se tranche peu à peu, la surimpression sur une pendule qui marque huit heures de la même pendule qui marque minuit, la glace à la vanille qui tombe dans un décolleté, le chien qui rit, l'orgue de Barbarie, le bateau qui s'en va, le dernier dollar, le talon décloué, voilà tout ce qui a occupé ma vie.

Maintenant, je vais au cinéma à peu près tous les jours. J'ai appris, en douze ans, bien des choses. Je sais que pour faire tomber quelqu'un à distance, il suffit de tirer brusquement le tapis, et il tombe; que pour arrêter un train, il faut se mettre en travers de la voie dans une Ford, et il s'arrête. Je sais comment on mange les bananes, les asperges, et même les pamplemousses. Je sais qu'en Amérique on monte dans les wagons grâce à de petits escabeaux. Je sais qu'à Noël les exilés, les solitaires, regardent à travers les vitres les familles heureuses groupées autour de l'arbre, et qu'alors, accablés soudain, ils remontent le col de leur pardessus et disparaissent dans le brouillard. Je connais au moins vingt manières différentes de fumer, que

j'adopte tour à tour et selon les circonstances. Je sais quelle attitude prendre quand quelqu'un refuse de serrer la main que je lui tends. Je sais comment on se baigne, comment on monte un escalier quand on est riche, et comment quand on est pauvre. Et mille autres détails. Sans doute, il y a bien quelques inconvénients. Ainsi j'ai fini par me désintéresser peu à peu de ce que je faisais pour ne plus me soucier que de la façon dont je le faisais, et par passer mon temps à me regarder agir, objectivement. Aux minutes les plus graves, les plus décisives, mon esprit s'échappe pour aller surveiller dans la glace la photogénie et l'exactitude de la scène, et y sacrifier au besoin les épisodes inutiles ou gênants. Il m'arrive encore de confondre les souvenirs de cinéma avec les vrais, et aussi de dépenser tant d'amour et d'énergie en faveur des personnages d'un film qu'il ne me reste plus ensuite qu'à rentrer dormir, accablé de fatigue, sans pouvoir m'occuper de mes propres affaires.

Je me console en pensant qu'après tout un monde en veut un bien un autre, et puis quelle drogue n'a pas ses mauvais côtés.



Paramount

LES DAMNÉS DE L'OCÉAN, par Joseph von Sternberg
Clyde Cook et George Bancroft dans une partie aujourd'hui détruite des Docks de New-York

HARRY LANGDON
ou la Maladie du Sommeil

« Bombay, 5 décembre. — Le *Bombay Chronicle* signale un phénomène botanique extraordinaire. Dans l'ancien royaume de Mysore (Inde) croît un arbre qui s'incline aux approches du soir. A minuit, il repose sur le sol. Vers une heure du matin, il se dresse et, dès le lever du soleil, le tronc reprend la position verticale. »

Son lieu de naissance, la maison de toujours, je les vois. C'est bien cette grande ville d'attente où les femmes que l'on évite sont si tendres, où celles que l'on aime sont déjà passées. Harry Langdon caresse de beaux oiseaux qui se cassent, émiettent leurs plumes sur le carreau. Dort-il? Il roule de pique en pique, prisonnier des chansons de malheur. Chaque réveil, le ciel lui tombe sur la tête, plus lourd.

Je salue en Langdon une victime privilégiée de la maladie du sommeil. Malgré lui, il engourdit les objets, les gens du voisinage, la rue, tout le décor. Le sommeil l'empoigne par les cheveux, l'enveloppe, le baigne dans son fluide. Harry écarquille les yeux: il ne reconnaît pas son vélo, la marguerite qui fleurit sa fenêtre, les briques fixant le pli de son pantalon. Il tombe encore de sommeil. Se lève-t-il? Il dort debout. Perché dans sa mansarde, il ignore l'heure du laitier, les carrioles blanches, les feuilles grasses, les premières silhouettes qui posent leurs cibles sur le trottoir. Il descend l'ecalier qui le relève de la terre au ciel. Mais il ne demeure pas chez les hommes. La dureté de son patron, l'indulgence de l'épouse du déménageur le surprennent. Il est prêt à s'en excuser. La tendresse et la méchanceté fondent sur lui. Il passe au milieu des vivants, somnanbule.

Le pantin d'Harry Langdon naufrage au sein d'une négresse, échoue sur un banc de square, s'ensevelit sous la neige. Et après? Butiné par les mouches à sommeil, vaincu, Harry Langdon passe, sans se salir, entre les mains. Qu'espère ce calicot amoureux, cette face de lune à double menton? C'est alors que l'une de ces filles malheureuses et soumises, vous pouvez les appeler cent ans, une sœur d'Edna Purviance, une femme lui demande asile au nom de l'enfant promis. Quel enfant? Un petit Harry, la poupée de Harry, une grande poupée comme Harry. Silence, laissez-le dormir, il attend un miracle.

Elles sortent par les fenêtres les commères, les ravaudeuses, les rombières à mitaines. Surgissent les médecins à trousses, les vieux accoucheurs du froid des faubourgs. Harry râfle les fusils de bois, les trompettes, nos beaux jouets de Noël. Il nous désarme pour se défendre. Notre jeunesse volée tombe par sa cheminée, et nous touche à mort. Qui vive? Le mari ivrogne. Harry triche, enfile un gant de boxe énorme, compte sur la perspective pour effrayer son ennemi. Il tourne, virevolte comme il s'apprit à l'école où les papillons agacent les dieux de plâtre. Mais l'adversaire a le rêve dans son jeu. On ne sait si son immobilité naît d'un excès de vitesse ou d'une lourdeur effrayante de statue. Debout, ce Villiod en manteau noir n'a besoin de bouger. Il voit tout, entend tout, sait tout, nul n'en doute.

Il y a des chambres de crime où jamais ne perle une goutte de sang. Il y a la chambre de' Harry Langdon blanc comme la neige, innocent comme l'enfant qui vient de naître. Harry, mon vieux, dors-tu? M'entends-tu, assez rêvé. Harry souffle sa lampe au mitan de la chaussée. Les globes électriques s'éteignent. D'autres fument une dernière cigarette, redoutent une guillotine moins froide. Où sommes-nous?

Soudain je retrouve ce petit matin de Londres, près de Sainte-Marie de Kensington. Un minstrel passa frileusement sur le trottoir. Il n'y avait pas âme qui vive et personne dans les rues.

PAUL GILSON.

THREE'S A CROWD

Qu'y a-t-il donc des deux côtés du trou de la serrure?
Un œil qui regarde un œil qui le regarde.
Georges RIBEMONT-DESSAIGNES
(*Céleste Ugolin*).

Toute vulgarisation m'est insupportable en raison d'une pudeur bien légitime, ce besoin de dissimuler aux yeux vides l'essentiel de mes émotions. Cependant sous les nippes, littérature, cinéma, peinture, rigolade ou mélo, la poésie se dérobe toujours à ceux qui n'en méritent point la révélation.

Au cinéma son travesti le plus transparent, le film comique ne saurait plus que nul autre la mettre à la portée des machoires épanouies.

Sur les rivages où les autruches plus qu'ailleurs préfèrent les œillères, — et encore préfèrent-elles? Ce serait un honneur que le moindre discernement politique, je pencherais plutôt à leur supposer cette docile vacuité qu'on attribue aux œufs gobés, — lorsque de leurs jets d'eaux, dis-je, les yeux gobés des autruches voient débarquer la poésie du désespoir, ou le



désespoir du poète, ou simplement un homme désespéré, c'est à qui ne comprendra pas, oh! sans la moindre émulation, ou alors une émulation de bûches.

Voici Harry Langdon et le cortège des objets dématérialisés. Il me plaît qu'aucun critique abruti n'ait avili de sa commisération la douleur d'Harry. Voyez-vous, ils auraient pris ça pour un film, ils auraient « noté » ça comme les autres films. La seule pensée qu'on pourrait « apprécier » le jeu, les décors, les éclairages, l'anecdote de ce spectacle exceptionnel me met hors de moi.

Je me rappelle un fantaisiste de music-hall habillé d'un vêtement de satin noir trop large pour sa toute petite taille. Aveugle et sourd, il trébuche sur une poussière, renverse les chaises et roule parmi tous les meubles sans rien comprendre, sans même souffrir de ses chutes.

Ainsi, Harry, projection d'un esprit qui a perdu les sens, parmi les fantômes d'une table-berceau, d'une poupée de son, d'un déménageur, d'une abandonnée adorable, fuit de faux équilibre en faux équilibre. Parfois il défaille, il reprend contact avec le monde en touchant les bords de son chapeau, il essaye d'expliquer par des gestes ridicules, ce qui s'est passé.

Sur un autre plan que Chaplin, auquel on ne peut que songer, Langdon figure sous une nouvelle forme la plus délirante Fatalité. Il ne reste plus guère que ses yeux malades dans les plâtras de son visage. Sa vie, aucune métaphysique, ni la vie ni le rêve ne peuvent en donner qu'une représentation dérisoire.



PAPA D'UN JOUR (Three's a Crowd) par Harry Langdon *First National*



First National

C'est une chambre où la ruse substitue au confort des trucs et des duperies. Lorsqu'il descend le long de ce fragile escalier, contre le mur de briques, plus rien n'est à sa mesure, sa naïveté, sa confiance échouent devant une malchance prodigieuse. Ses illusions, elles-mêmes réactions de désespoir, tombent comme des mouches. Il m'est impossible de rire à ses gaucheries de déménageur terrorisé par son patron. Il recueille une femme sur le point d'accoucher: première rencontre de l'Amour. Tous ses gestes, ses précautions, sa tendresse, le tremblement de sa lèvre mince, révèlent une épouvantable virginité, une virginité dont le poids s'accroît de chaque hésitation, de chaque échec et dont finalement il ne se débarrassera jamais, une virginité-paralysie. Devant l'homme noir et crispé de son rêve, son agitation, ses truquages ne sont que paralysie. Gladys lorsqu'enfin elle comprend, tend vers lui les bras blancs d'une déchirante désillusion. Je donne tous les films pour cette image projetée continuement sur les murs de ma chambre jusqu'à ce que mort s'en suive.

Si un mari, avec toutes ses bonnes intentions, lui confisque la seule matérialisation qu'il eût connue de la femme, il saisit la manche vide de sa protégée. Jamais sa virginité ne lui parut plus irrémédiable.

Alors il descend dans la neige. Les réverbères s'éteignent à l'ordre de son souffle. Et s'il renonce à la vengeance, par sa maladresse encore un énorme rouleau va défoncer la menteuse boutique, pulvériser les lettres qui un instant avaient corrompu son scepticisme mystique.

PROF. DE MOTTE
Consult me and you will not go wrong

JACQUES NAVORE.



Louise Brooks et Fritz Kortner dans *Loulou* (LA BOITE DE PANDORE) par Georg W. Pabst

Nero-Film

LA CRITIQUE DES FILMS

LOULOU (*Die Büchse der Pandora*) par GEORG W. PABST (*Franco-Film*).

J'ai vu à Berlin le magnifique film que Pabst a tiré de « *La Boîte de Pandore* » de Frank Wedekind et qu'on vient de présenter à Paris sous le titre de *Loulou*; sous l'œil approbateur de la censure, vigilante gardienne des mœurs, on en a fait une œuvre moralisatrice qui pourrait s'intituler « *Le rachat d'une âme* ».

Paubre Pabst! Il sera bien étonné quand il verra le film qu'on a fabriqué avec son film! Tous les personnages ont changé de personnalité: la belle gousse passionnément fidèle et dévouée à Loulou, si dévouée qu'elle essayera de se vendre — et à quelle brute! — pour lui procurer de l'argent, se change en amie d'enfance (ce qui est bien possible, en somme, et n'empêche rien). Je crois qu'on a misé ici un peu trop sur l'indulgence et la crédulité du public; je doute qu'il accepte de voir en cette femme — regardez-la donc! — une image de la pure amitié. L'amant de Loulou n'est plus le fils, mais le secrétaire de l'homme qu'elle épouse et qu'elle tue le soir même des noces; par ce subterfuge aussi simple qu'habile (?) on fait d'un fils dénaturé et quasi incestueux (cf. Phèdre) un jeune premier sympathique dans le malheur.

Le père de Loulou — peut-être son premier amant — sinistre vieillard qui se soûle, triche au jeu, vole sa fille et s'improvise entremetteur quand il le faut, devient son père adoptif; alors, on ne peut pas trop lui en vouloir, à ce bonhomme, c'est un brave cœur, malgré tout, et les pères, les vrais, peuvent dormir tranquilles, l'honneur est sauf.

Coupable du meurtre de son mari, condamnée à mort, et s'enfuyant de la salle du tribunal grâce à la complicité de ses amis qui provoquent une panique en criant « au feu! » Loulou, en France est acquittée. Pourquoi?

A partir du procès, le film devient si différent de l'œuvre de Pabst, que Pabst lui-même aurait peine à le reconnaître! Toute la partie située à Londres — d'un style étonnant, où Pabst montrait le goût d'un Dickens pour les fameux brouillards propices au crime — toute cette partie a été honteusement remaniée. Le rôle de Jack l'Eventreur (joué par Gustav Diesel) est supprimé. Dans le film de Pabst, c'était l'homme que Loulou, une nuit de Noël, racolait sur le trottoir et emmenait dans sa mansarde; là, devant une bougie et une branche de gui, l'Eventreur s'attendrissait. Merry Christmas!... Les caresses de Loulou le tiraient de son rêve; elle le prenait dans ses bras, il la renversait, les yeux hagards. Toute l'horreur de ce qui allait se passer se dégageait peu à peu et arrivait au paroxysme pendant la fermeture fondue très lente.

Dans la version française il ne reste de Londres que l'Armée du Salut, son drapeau et sa fanfare, « symbole sacré » qui touche le cœur jusqu'alors insensible de Loulou et l'amène d'un seul coup au repentir. Sans doute va-t-elle s'enrôler dans la pieuse cohorte. Voilà le joli travail que les éditeurs français ont accompli.

J. B.

Le moment d'agiter la question de la censure n'est pas encore venu et, jusqu'à nouvel ordre, on peut quelquefois endurer la suppression d'une scène, si le scénario ne se trouve pas, de ce fait, altéré. Mais il est absolument intolérable que des éditeurs timorés prennent l'initiative de remanier l'esprit d'un film et les caractères qui y vivent. Le travail de Pabst demeure évidemment magnifique, mais il n'a plus aucune signification, et si le public — qu'une presse complice (cf. J. V. Bréchignac, *Pour Vous*, 25 avril) aura maintenu dans l'ignorance — n'admire pas *Loulou*, nous ne pourrons l'en blâmer. (N. D. L. R.).

■

DEUX FILMS RUSSES. *(LETTRE DE BERLIN).*

Berlin est propice aux films russes : nous avons eu *Le Village du Péché*, nous avons eu *Incendie à Kazan*, nous avons eu Anna Sten dans *L'Enfant de l'Autre*. On vient de présenter maintenant *Le Cadavre vivant* de Fedor Ozep et *Tempête sur l'Asie* de Poudovkine.

Le Cadavre vivant n'est pas purement russe. C'est un « deutsch-russischer film » et l'on y trouve même, ma parole, Maria Jacobini. Cet essai d'internationalisation enlève, à mon avis, de la puissance et de la vérité à une situation pourtant très belle et très dramatique : l'histoire de Fedja, un homme marié dont la femme aime un autre homme, et qui tente de se libérer et de la libérer elle-même sans y parvenir. Ne voulant ni se résigner, ni jouer la comédie, ni mourir, il se verra pourtant réduit par les lois et la force des choses à cette dernière solution. Il est toujours tragique de voir un homme dévoré ainsi par les chiens de garde de la société, — surtout un homme privé de cet arrogant avantage de la beauté, qui permet aux héros américains d'être partout à leur place. Mais on a pitié de Fedja, on ne l'aime pas. Tout le long du film on est un peu irrité par cette thèse trop bien soutenue, par ce perpétuel étalage d'arguments tendancieux, trop bien choisis. Malgré la molle prostituée, aux bottines délacées, malgré le café chantant, son orgue mécanique, les tours byzantines, le quartier tzigane aux mille tambourins et surtout cet homme étrange qui



Le Cadavre Vivant : la prostituee (Vera Maretzkaya) *Prometheus Film*

ne paraît que deux fois, sorte de sourcier des suicides, pour apporter à Fedja le revolver dont justement il avait envie, on atteint à peine à cet état d'euphorie, à ce bercement intérieur, que prodiguent souvent des œuvres de moindre valeur, mais qui sont des films et non des pamphlets, des discours en images. En sortant de voir *Le Cadavre vivant*, les gens discutent, ils disent « très remarquable..., très juste..., chef-d'œuvre... », ils n'ont pas ce regard ivre, cette démarche hésitante qui, pendant une minute, révèlent une agitation secrète et inexprimable.

C'est pourquoi je vais voir les films russes par devoir, avec un certain plaisir intellectuel, mais aussi avec le vague sentiment d'une trahison envers l'autre cinéma, celui qu'on goûte physiquement, qu'on boit comme de l'éther. Je n'aime entrer dans nulle salle en sachant que je vais assister à un plaidoyer contre la prostitution, la police ou les sévices exer-

cés sur les Tartares par les troupes impériales au XVIIIe siècle, et que de ce puits sombre va sortir une vérité agressivement nue. Je puis aussi bien l'avouer, je suis parti avant la fin de *Tempête sur l'Asie*, parce que pour quelques visages mongols, impassibles ou convulsés à froid, pour une steppe déserte sauf un cheval près d'une hutte, — c'est très beau, je sais bien — il fallait peler toute une écorce de propagande anti-anglaise. Et de même que les esprits refusent de répondre quand un incrédule s'est mêlé au groupe des spirites, de même une arrière-pensée étrangère au cinéma même suffit à gâter la soirée, à empêcher le miracle. Pourtant *Tempête sur l'Asie* est un beau film. justement c'est trop beau. Je suis parti. Je suis allé voir Myrna Loy dans *Razzia* et *Owald und die mekanische Kuh*.

Avril 1929. ANDRÉ R. MAUGÉ.



LES NOUVELLES VIERGES (*Our Dancing Daughters*), par HARRY BEAUMONT. (*Métro-Goldwyn Mayer*).



Joan Crawford.



NORD-SUD, par ANDRÉ SAUVAGE (*Sofar*).

Sous prétexte de belles images on photographie le même objet en plongeant, en pointant, de cent façons, sous des angles divers. Les plus à la page choisissent la machinerie moderne.

Sous prétexte d'exotisme, l'opérateur, non moins fier de son voyage à l'œil que des piqûres de moustiques est plein de complaisance pour son casque de liège, sa quinine, le corned-beef et le pemmican.

Tenez-vous bien devant le palais du résident et si vous êtes sages on vous montrera l'arrivée des cinéastes, la descente de l'auto, à la rencontre du roi nègre.

J'avoue qu'en quelque région, fut-ce, la vie seulement et ses surprises surprises peuvent me toucher. Qu'après la Grèce, André Sauvage ait choisi Paris, c'est bien montrer quel peu de cas il fait d'un attrait vers les kilomètres et la pacotille des compagnies transatlantiques, de la poésie pour commis voyageurs en somme.

Il lui a suffi de soumettre à un œil implacable un objectif que la technique jamais ne peut faire trébucher. Toutes les fantaisies lui sont permises car c'est au service de l'esprit.

Parmi des milliers d'hommes, parmi des mètres de pellicule, Sauvage a choisi quelques gestes, quelques tics, quelques statues. Chaque mouvement résume une vie. Chaque image épie une douleur ou un ridicule. Chaque bulle participe de la décomposition ou du bouillonnement qui anime la ville.

Pour la première fois, avec les *Etudes sur Paris* il nous est donné de reconnaître à travers le document un élément personnel. L'humour partial et toujours à l'affût de l'auteur révèle une intelligence parfaitement lucide et dévoile la poésie d'une grande ville avec une sensibilité aiguë.

Pour la honte des prospecteurs précédents, on doit à André Sauvage la première exploration cinématographique de Paris qui en ait réellement décelé le pittoresque, l'insolite et le mouvement.

J. BERNARD-BRUNIUS.



GRATTE-CIEL (Sur les Cimes d'Acier) (*Skyscraper*), par HOWARD HIGGIN (*P.D.C.* — *Franco-Film*).

Voilà un film qui fait partie de cette énorme machine aux rouages multiples qu'est la Propagande américaine. Il faut avoir le cœur bien accroché pour résister à ce charme, ce violent parfum d'optimisme qui sent ses U.S.A. à plein nez.

Un peuple a le droit d'être impérialiste quand il possède d'aussi belles filles et d'aussi beaux garçons. Sue Carol, William Boyd, Alan Hale qui animent le film de Howard Higgin, respirent à plein poumon, vivent de toute leur force, c'est-à-dire qu'ils font l'amitié, qu'ils font l'amour, qu'ils se battent, et qu'ils savent se servir de leur volonté (la qualité la plus humaine et la plus touchante) comme d'une arme infaillible.

Ces cimes d'acier, ce sont les poutrelles de fer d'un gratte-ciel de trente-six étages qui grandit à vue d'œil et où travaillent deux gaillards dont l'amitié est à toute épreuve mais se manifeste par des plaisanteries d'un goût douteux.

Aussi ignorants du vertige que des oiseaux, les deux amis évoluent avec aisance dans ce décor à jour. En bas, la rue vit comme une fourmilière. Le vide a ses sirènes. On guette avec angoisse quelle sera sa première victime. Ce jeune apprenti qui s'amuse au bout d'une corde à sauter d'une poutre à l'autre, tombera-t-il? Comment tombera-t-il? Soudain, il perd l'équilibre; et les pieds posés au rebord de la plateforme, la tête entraînée par le vide, ce corps bandé comme un arc déteste sa pesanteur. Mais je perds mon temps à raconter ce banal accident qui n'est qu'un détail dans le film. Il m'épargne simple-

ment de dire quelle valeur s'attache à la moindre image de Cimes d'acier.

Un miracle de l'amitié, voilà ce que raconte le film de Howard Higgin. Bien situé, bien encadré, d'un réalisme si touchant, le drame qui se passe dans des âmes dont les figures sont les merveilleux interprètes, nous entraîne à la cadence des battements du cœur. Tout le cinéma est dans cette puissance du rythme qui enchaîne des images.

Tour à tour joyeux comme les saines bagarres et les tapes d'amitié, tragique et stupide comme les vrais accidents de la vie qui coupent le bonheur à portée de la main, attendrissants comme ces subterfuges d'apparence cruelle que l'affection inspire aux cœurs simples, *Sur les cimes d'acier* est un de ces chefs-d'œuvre que le cinéma américain fait sans y penser et nous envoie encore couverts de cette fraîcheur que peuvent seules posséder les bandes réalisées sans intentions artistiques. Une technique parfaite au service d'un sujet simple qui met en cause la vie sous un de ses innombrables aspects, est la première condition pour faire un bon film. Le reste s'achète et le génie vient, par surcroît, sans qu'on s'en soucie.

ROGER DE LAFFOREST.



D'un gratte-ciel a l'autre : William Boyd, Sue Carol et Alberta Vaughan dans *Skyscraper* France-Film

LA FEMME AU CORBEAU (*The River*), par FRANK BORZAGE (*Fox*).

C'est une plaisanterie du meilleur goût que de faire entrer du symbole dans une œuvre d'art. Cela devient une plaisanterie admirable et digne du Joyeux-Drille quand la partie symbolique de l'œuvre passe absolument inaperçue ou est inexistante, et que les gens intelligents sur la foi de vieilles conventions se lancent à fond de train sur une apparence de symbole. C'est le cas pour *La Femme au Corbeau* : pour beaucoup de gens, dont je ne suis pas, sans doute à cause du titre, à cause aussi de leur indigence mentale, le corbeau est un symbole (de quoi N... de D...!). Et puis voilà, on n'y comprend rien (1). Mais ce n'est pas tout, un monsieur à qui la pudeur et ma réserve naturelle m'interdisent de donner tous ses titres laisse les symboles de côté, mais se venge en nous infligeant les phrases suivantes : « Il y a dans ce film de Frank Borzage une couleur et une atmosphère des solitudes du Nord de premier ordre. On *pense à Jack London, à Louis Hémon quelquefois* » (et à mes révérences-parlers?).

Pas un individu porteur de plume ne s'est aperçu de la présence du fleuve. Si vous voulez du symbole, en voilà. Moralité : ou la puissance du titre.

C'est un film d'une grande simplicité, de là l'incompréhension presque totale qui l'a accueilli. Et quelle belle histoire!

Vers la source du fleuve un jeune mâle (Charles Farrell) se construit une péniche et il descend le fleuve vers la mer. A l'endroit où l'on édifie une digue, il assiste à l'arrestation d'un homme qui en a tué un autre qui faisait la cour à sa femme. La femme (Mary Duncan) reste seule. Le jeune mâle a regardé le spectacle de l'arrestation, a regardé la femme, mais ne lui a pas attribué les émotions intimes qu'il a sans nul doute ressenties. Plus tard il va se baigner dans le fleuve, et, nu, au moment où il va l'aborder, il se trouve face à face avec une femme assise sur un rocher et qui ne se voile pas la face. (Rien ne m'ôtera de l'idée qu'il y a un trou dans le rocher auquel Charles Farrell regardant Mary Duncan s'agrippe, et qu'au rythme du courant...) Par un agréable concours de circonstances qui ne valent pas d'être rapportées, Mary Duncan et Charles Farrell restent seuls pour passer l'hiver. Entrée de la grande psychologie. Côté mâle. Charles Farrell, qui n'est pas très malin, fait néanmoins ce que n'importe quel homme normalement constitué se dirait à lui-même en pareil cas. Mais voilà, son petit calcul se trouve faux et au bout d'un certain temps il ne comprend plus (c'est tellement plus simple au bordel!). Il abandonne la partie et n'est plus que le bon et utile toutou. Côté femelle : Mary Duncan (je jure qu'elle est vierge), gold-digger d'une essence supérieure, forcée de rester seule, utilise ce grand beau gars pour faire le menu et le gros travail : quoi de plus naturel? L'espèce d'effroi et de timidité qu'elle provoque chez Farrell la fait peu à peu s'intéresser à lui. Il est beau et fort. Il suffit qu'il s'absente pour qu'à son retour elle lui déclare son amour. La stupidité de Farrell est alors splendide et logique : il comprend encore moins. Le corbeau, don de l'homme assassin, devient le prétexte d'une scène magnifique qui abasourdit l'assistance (ce corbeau, je lui donne une valeur de souvenir, mais, patience). Farrell, au lieu de violer Mary Duncan sur-le-champ, veut supprimer le corbeau. Il n'y aurait pas eu cet oiseau que Farrell se serait quand même levé pour éteindre la lampe ou avancer la pendule. Il faut qu'il bouge d'une manière ou d'une autre, juste le temps pour Mary Duncan qui est une femme dans le genre de la taupe, de se rappeler qu'elle est vierge : recul de la femelle devant le mâle : réaction de défense, elle donne un coup de couteau à l'homme. Personne n'a compris pourquoi, maintenant tout le monde le saura. Farrell n'a que deux choses à faire : violer la femme ou s'en aller. Sa robuste éducation paysanne le fait partir. Mais il faut qu'il se soulage d'une manière ou d'une autre, et il commence à abattre des arbres en engueulant les hommes de la terre entière. Derrière une fenêtre, Mary Duncan regarde; que fait-elle avec ses mains? Epuisé, inanimé, Charles Farrell se retrouve chez la femme qui le réchauffe de ses seins et de tout son corps et le caresse des lèvres. Peu nous importe que Marsdon, l'assassin du début, revienne. Ils descendront le fleuve, ô Amérique, le fleuve qui purifie, le tout vers le mariage.

Ce film a été interdit dans bon nombre d'Etats américains. C'est, à ma connaissance, le premier film qui aborde un sujet aussi délicat que celui de la frigidité féminine. Mary Duncan y est splendidement américaine, gold-digger et flirt, jusqu'au jour où son corps trouve le corps de l'homme qu'elle aimera. C'est un type de femme un peu spécial qui ne pousse pas dans nos contrées de débauche, mais il me semble que tout devient lumineux du moment où Mary Duncan répond non à Charles Farrell, lui demandant si elle est la femme ou la maîtresse de Marsdon. Encore une fois, elle est, physiquement, une vierge effrayée devant le mâle qui a barre sur elle. Charles Farrell est grand, beau, fort et peu compliqué.

Ce film très beau m'a pleinement satisfait. Il faut citer les seins de Mary Duncan dans sa robe printanière, la baignade de Charles Farrell, l'attente devant le retour de Farrell et la déclaration, l'abattage des arbres, Mary Dun-

---

(1) Je tiens à signaler la noble attitude de M. Roger Trévise, qui dans *Cinéa-Ciné* du .... se fait le porte-parole des idiots en question. Son jugement entier est à citer et fera la joie des amateurs éclairés :

« Frank Borzage est un photographe extraordinaire et il a le sens du paysage qui est d'un vrai peintre (*sic*).

La femme au corbeau a un point de départ extrêmement curieux (?). On a l'impression qu'un très beau film va se dérouler, puis nous sombrons dans l'incohérence (*sic*) et le faux symbolisme. (Ne vous l'avais-je pas dit?) Le corbeau qui semble devoir jouer un rôle essentiel (voir le titre) n'est là que par accident et n'influe en rien sur l'action, ce qui est évidemment une erreur. (Voyez-vous ça, et c'est joliment dit.)

Mais la photo est si belle (il est gentil) et le jeu de Mary Duncan, celui aussi de Charles Farrell, sont si prenants qu'on subit tout de même un certain charme (une pudeur bien explicable m'empêche de lui opposer mes arguments) dont on ne se rend pas très bien compte. — Daphnis Roger TRÉVISE. »

can réchauffant Farrell de son corps, le plongeon de Mary Duncan, Mary Duncan toute entière et en la détaillant. Ce film de Frank Borzage est d'une beauté soutenue et ne présente pas une minute, du moins dans la version française (1), le côté désagréablement artistique de ses autres films.

MICHEL J. ARNAUD.

■

LES DAMNES DE L'OCEAN (*The Docks of New York*), par JOSEF STERNBERG (*Paramount*).

I

Dans ce film comme dans *Les Nuits de Chicago*, et, j'espère, ceux qui le suivront, Joseph von Sternberg fait preuve de génie et se hausse au rang qu'il ne faut pas hésiter à lui reconnaître de premier metteur en scène du monde. Personne, ni Poudovkine dont il a la puissance, ni Murnau qui lui prête sa maîtrise de l'éclairage, ni aucun des innombrables réalisateurs américains auxquels il doit sa science des détails impérieux, pas un homme de cinéma qui nous mette dans un tel état d'affolement et nous force à le suivre de si près. Nous perdons toute conscience, si ce n'est celle de notre poitrine qui s'emplit d'orage et prend un volume qu'elle ne retrouvera plus jamais. Von Sternberg ajoute à tout son prestige le mérite de l'imprévu, car il a surgi l'année dernière comme une révélation après avoir mené une vie romantique, passée tout entière dans les coulisses cruelles du cinéma.

Je sais bien que je ne rabattrais pas un mot de mon enthousiasme, même si je revoyais *Les Docks de New-York* dans un cinéma des boulevards, avec autant de coupures qu'on en avait imposé aux malheureuses *Nuits de Chicago*. Dans son dernier film, Sternberg a repris Bancroft, sa découverte, son enfant, qui a la naïveté d'un gosse, mais plus de bonté, et quelle énergie! Autour de lui, Betty Compson, Clyde Cook, Olga Baklanova composent une interprétation étrange, mais dont chaque élément prend une place singulièrement bien appropriée. « On ne raconte pas ce film », disent les critiques pour se débarrasser de la corvée d'analyser les événements. Le sujet des *Damnés de l'Océan* a une importance primordiale. Le titre laisserait imaginer une description de la vie infernale des soutiers : à peine quelques images. Dudule et Bancroft, chauffeurs éreintés dans un navire inconnu, descendent passer la nuit à terre et l'on s'attend aux aventures héroï-comiques des ports internationaux : l'idée à peine esquissée s'évanouit. Bancroft contracte sa terrible musculature, il se bat et travers les pires échauffourées; il n'est bientôt plus question du du sujet désormais classique de la violence de Bancroft. Sternberg néglige à chaque instant les thèmes dont ses confrères font des genres. Il se prive même du formidable rire de Bancroft, qui garde pendant toute la durée du film le calme le plus étonnant. Le sujet dans cette triple atmosphère met aux prises avec simplicité un marin qui sauve une pauvre fille du suicide, la réconforte, feint de l'épouser, s'en va, puis revient. Il est traité à la manière américaine avec une foule de détails et un grand nombre de personnages qui apparaissent et disparaissent comme dans la vie (sans rire). Une scénariste de là-bas déclare que le meilleur film serait celui où l'on croirait jusqu'à la fin que le héros ne se marierait pas avec l'héroïne. Si l'on débarrasse cette boutade de sa vulgarité, c'est bien l'impression qu'on garde pendant toute la durée des *Damnés de l'Océan*. Mais l'on conserve ensuite le souvenir d'une œuvre pénétrée d'une vie dont l'essentiel serait dans l'énergie et dans la force.

Un film de désolation, avec des étincelles de gaîté et de puissance. Une véritable tristesse, non pas monocorde, que traduisent au début des éclairages épouvantables de brouillard. Encore une fois le film d'un metteur en scène de génie.

LOUIS CHAVANCE.

II

Malgré la soumission totale du réalisateur aux pires lois, aux plus niaises conventions de la cinématographie capitaliste américaine, malgré la pauvreté absolue du scénario, l'application absolument inutile de la loi des trois unités, un manque de sincérité évident dans les scènes du commencement et celles de la fin, il y a dans ce film une très grande, une capiteuse, captivante et un peu lourde poésie. C'est du cinéma dru, dense, parfait, vigoureux.

M. von Sternberg passe actuellement pour le réalisateur le plus savant d'Amérique. Il produit « en série », mais toujours intelligemment, sobrement. Il n'a pas (ou plus?) la foi, l'enthousiasme. La facilité avec laquelle il passe de l'apologie d'un insoumis (*Les Nuits de Chicago*) à celle d'un policier (*La Râfle*) le juge moralement. Il se soucie peu de « dire son fait à la vie ». Somme toute, il n'est qu'un bon metteur au point, un excellent ouvrier. Mais...

Mais, aussitôt que l'appareil de prise de vues se trouve placé dans un bar ou un bouge, devant une foule en liesse qu'enivrent inexorablement, lentement, le vin et le bruit, devant une foule avide de ne plus songer au « chaque jour », joyeuse et nostalgique à la fois, déjà inconsciente, aussitôt qu'apparaissent dans le champ les gramos, les nègres saouls, les poules un peu nues et haletantes, les visages émouvants et mouillés de sueur des danseurs, les petits drapeaux américains, le piano mécanique, les signes avant-coureurs d'une belle rixe, — M. Sternberg est changé. On saisit alors dans ses images quelque chose comme l'affirmation d'une personnalité, d'un goût vif et violent. On est pris complètement. On se mêle aux danseurs. On regarde avec effroi ce géant qui fouille péniblement, assis qu'il est devant une bouteille, dans ses pensées épaisses et informes; atten-

(1) Des 3.000 mètres de la version américaine, pleins de sermons anglicans et de fleuves purificateurs, M. Louis d'Hée a tiré 2.500 mètres parfaits. Le sens du film a sans doute changé, mais le spectateur même averti nulle part ne trouvera trace de mutilation.



Les Damnés de l'Océan *Paramount*

tion! le géant bondira soudain, il brandira son couteau... On attend avec terreur la police. Et on jouit pleinement, on jouit royalement du petit entr'acte entre deux horribles souffrances, on en profite pour embrasser, pour crier, pour cracher, pour pleurer, pour boire, pour chanter, pour boire encore, pour débiter irrésistiblement des bêtises... On plonge dans l'ivresse comme dans une mer tiède et câline. On lance son cœur au gramophone: qu'il le bouffe. On rêve éperdûment, à haute voix. Poésie stupide, impondérable, poignante. Abstraction est faite, totalement, de la vie sociale ennuyeuse. On s'amuse. On est nu. On jongle avec la terre et le ciel. On s'évade.

Plutôt que de tourner des grands films sans fautes de goût et pleins de bonnes intentions, de cultiver la calligraphie photographique, de surveiller étroitement les acteurs, Joseph von Sternberg devrait filmer, sans nul métier et tout ingénûment, quelques simples impressions de bar et de bouge. Ainsi il nous donnerait peut-être un peu de vraie poésie.

MICHEL GOREL.

LA RAFLE (*The Drag-Net*), par JOSEPH VON STERNBERG (*Paramount*).

On sait assez quelle espèce d'admiration nous professons pour Sternberg. Avec quelques très rares autres, il a donné au cinéma le moyen de contenir dans ses limites certaines réalités morales à faces dures, certains vertiges accentués du malheur et de l'amour, qui seront ses véritables preuves devant l'esprit. C'est pourquoi il me paraît urgent, et dans la mesure même où il convient de sauvegarder la pureté de ses premiers films, de réagir avec violence contre sa dernière œuvre, *La Râfle*.

Le piège était depuis longtemps tendu, ce chantage aux effets irrésistibles, et depuis longtemps les autres y sont tombés. Il y tombe à son tour, et lourdement, avec évidence. Nous avions déjà vu, avec *Club 73* et *Le Loup de soie noire*, le truquage sentimental s'exercer, et pleuvoir les conversions touchantes. Ici, c'est encore mieux, et Bancroft est devenu un policier, une bourrique un peu adroite et au cœur sensible, malgré tout. On comprend la vie. Il devait être sympathique: on a donc versé dans ses prisons des bougres flasques, crapuleux et amorphes. Il fallait aussi « distribuer » Evelyn Brent. On lui a donné un personnage sans conviction et un rôle d'apparat dont elle paraît ne savoir que faire. Tout est faux, archi-faux, et d'une moralité dégoûtante. Quelques scènes des *Nuits de Chicago*, choisies parmi les plus sublimes, reparaissent presque image pour image, par exemple ce Bancroft ivre, lucide et dépenaillé, qui déambule vers sa vengeance, par exemple le fouilli froid des serpentins. C'est une spéculation qui ne manquera pas d'être fructueuse et de produire sa petite sensation et sa petite recette. On a spéculé sur Evelyn Brent, sur Bancroft, et même sur William Powell. On a usé de l'arme à feu et du repentir. Enfin une intrigue complètemnnt ridicule et cuite à point a permis d'obtenir le métrage nécessaire. Des coups de poing même plus inattendus, des mimiques superflues parce qu'on pouvait les rétablir de mémoire, font tout ce film, qui, par surcroît, est policier, dans le sens littéral du terme, cette fois. Cela dit, vous pensez bien que je ne vais pas m'amuser à vanter la photographie, à louer les éclairages, à prôner le rythme, toutes choses dont on sait qu'entre les mains de Sternberg elles sont souvent parfaites. Si le film dit d'aventures doit en arriver à cette mascarade et à ce poncif, il vaut mieux qu'il s'arrête. Si un drame d'une fatalité aussi poignante que les *Nuits de Chicago* doit se parodier dans des combinaisons de ce genre, il vaut mieux ne pas lui en tenir compte. Notre complaisance est grande, nous sommes de mèche avec les meilleurs trucs, ceux qui sont propres à contredire ou à bouleverser des exigences grotesques, mais c'est justement pourquoi nous ne voulons pas des chantages divers et des diverses caricatures qui, à leur lumière, tenteraient à leur tour de nous forcer la main.

ANDRÉ DELONS.

■



Erka Prodisco

J'ai peur des femmes, nouvelle Mack Sennett

REVUE DES REVUES

L'AMI DU PEUPLE du soir (15 mars) :

Michel Gorel met au point la question de la reconstitution en studio : « N'importe quel paysage et jusqu'au plus pauvre terrain vague de banlieue est toujours baigné de mystère. »

LA CINEMATOGRAPHIE FRANÇAISE (19 mars) :

L'excellent producteur allemand Erich Pommer écrit sur le résultat désastreux des films *internationaux* ; il conclut ainsi :

« Il faut que le metteur en scène n'oublie jamais sa nationalité. Et, sauf qu'il doit s'écarter de tout chauvinisme, il ne faut jamais supprimer les éléments nationaux, les bonnes choses que son pays a à offrir au monde entier. »

Espérons que l'évidence des arguments du producteur du *Chant du Prisonnier* frappera les gens que cet article concerne et qu'une des superstitions les plus sottes qui président à la confection des films, la combinaison internationale, va commencer à passer de mode.

L'ŒUVRE (21 mars) :

Avec une netteté qui écarte tous les malentendus et dans un style presque scientifique, Lucien Wahl explique comment *le protectionnisme du cinéma n'a pas donné de bons résultats.*

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

REVUE MENSUELLE DE LITTÉRATURE ET DE CRITIQUE — 16e Année

Directeur (1919-1925) : JACQUES RIVIÈRE

Directeur : GASTON GALLIMARD — Rédacteur en chef : JEAN PAULHAN

PARAIT LE 1er DU MOIS

C'EST *La Nouvelle Revue Française* qui a révélé depuis 1914 :

Claudel, Valéry, Proust, Gide, Giraudoux, Larbaud, Romains, Suarès et Saint-Léger-Léger;

DEPUIS 1919 :

Aragon, Arland, Breton, Jouhandeau, Lacretelle, Morand, Montherlant, Supervielle ;

C'EST *La Nouvelle Revue Française* qui a publié le premier récit de Julien Green, le premier conte de Jean Giono, le premier roman d'André Malraux.

ELLE PUBLIERA cet été *Un de Baumugnes,* roman, de Jean Giono.

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE publie chaque mois une chronique cinématographique.
Elle a publié DONOGOO-TONKA de Jules Romains ; LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN d'Antonin Artaud.

BULLETIN D'ABONNEMENT

Veuillez m'inscrire pour un abonnement de * *un an, six mois,* à l'édition * *ordinaire* — *de luxe* de *La Nouvelle Revue Française,* à partir du 1er 19 .

	France	Union Postale	Autres Pays	*
* Ci-joint *mandat — chèque* de				
Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de.	* 95 francs	110 francs	120 francs	*Edition de luxe :* .... un an
Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de ...... majorée de 3 f. à 5 pr frais de recouv. à domicile	48 francs	56 francs	65 francs	*Edition ordinaire :* .... un an
	26 francs	31 francs	35 francs	.... six mois

, le 19

Nom

(Signature)

Adresse

* *Rayer les indications inutiles*

Détacher le bulletin ci-dessus et l'adresser à M. le Directeur de la NOUVELLE REVUE FRANÇAISE, 3, Rue de Grenelle, Paris-VIe. Compte Chèque postal : 169.33. Téléphone : Littré 12-27. — Adr. télég. Enerefene-Paris. — R. C. Seine 35-807.

LE JOURNAL (31 mars) :

« Las de la Vie a quatorze ans. — Un gamin de 14 ans, René Darnot, apprenti tourneur, a été trouvé mort, hier, au domicile de ses parents, 79, rue d'Avron. Il s'était suicidé à l'aide du gaz d'éclairage.

Le jeune désespéré avait laissé une lettre pour expliquer sa fatale détermination. Il y invoquait de précoces ennuis d'argent et déclarait trouver l'existence trop monotone. La lettre se terminait par cette phrase : « Adieu Paris, adieu les concerts, les cinémas. »

POUR VOUS (4 avril) :

En grosses lettres en première page :

« Trente et un films français ont été importés aux Etats-Unis. Quatre seulement seront exploités. Que deviennent les autres ? »

Des peignes. Il est à remarquer que dans cette revue qui cherche à désabrutir le public et qui a toujours un grand intérêt d'actualité, l'on frise continuellement l'inexactitude et l'on provoque volontiers la confusion. L'on y découvre encore un goût inexplicable pour la production française actuelle et une partialité qui ne repose sur rien.

Enfin on peut y lire la prose ébaubie de M. Roger Régent. Un de nos amis, qui a des loisirs, a constitué un petit sottisier Régent. Cette distraction — si c'en est une — est à la portée de tout véritable amateur de cinéma.

INFORMATIONS M.G.M. (Avril) :

« On annonce que Cecil B. de Mille prépare pour sa prochaine production un ameublement couvert d'hermines et des baignoires en marbre ciselé. »

Sans doute cela fera-t-il au metteur en scène du *Roi des Rois* une jambe en acajou massif mais pour les spectateurs, tant qu'on n'aura pas le cinéma palpable...

CINEGRAPH (avril). — Le revues de cinéma donnent de nos jours le spectacle d'une colique intellectuelle dont M. Leprohon transporte le relent entre les lignes. Il s'agit aujourd'hui de M. Jean Epençetin, un metteur en scène que les gens tant soit peu corrects évitent désormais de nommer, un *styliste* paraît-il.

« Il a transposé avec un égal bonheur la pensée d'écrivains aussi divers que le sont Balzac et Paul Morand, Georges Sand et Poë. »

Tout le bonheur est pour M. Le-trop-.on.

Quant à la figure de rhétorique suivante : « Elle forme le véritable *fondement* artistique d'un film », cher à M. He-RHO-HON, on la nomme couramment *coup de pied de l'âne*.

Imprimerie GIRARD & BUNINO, 32, rue Gabrielle, Paris-18e

Le Gérant : ROBERT CABY.

VARIÉTÉS

REVUE MENSUELLE ILLUSTRÉE DE L'ESPRIT CONTEMPORAIN

DIRECTEUR : P.-G. VAN HECKE

DEUXIÈME ANNÉE
(à partir du 15 Mai 1929)



DANS CHAQUE NUMÉRO :

64 REPRODUCTIONS ▪ NOMBREUX DESSINS ▪ 56 PAGES DE TEXTE

des contes, des essais, des poèmes, des reportages, des notes critiques et d'actualité sur la littérature, les arts plastiques, le cinéma, le théâtre, la mode, la musique, la curiosité, etc., par des collaborateurs de premier ordre.

LES CHRONIQUES MENSUELLES :

Pierre Mac Orlan .	Tragédies et divertissements populaires.
Henri Vandeputte .	Habitudes préférées.
Paul Fierens . . .	Des rues et des carrefours (lettre de Paris).
Denis Marion . .	Le sentiment critique.
Pierre Courthion .	La boîte à surprise (tableau des mœurs artistiques contemporaines)
André Delons . .	Le cinéma à Paris.
Franz Hellens . .	Chronique des disques

LES RUBRIQUES :

Nico Rost . . .	Chroniques de Berlin
André de Ridder .	L'anthologie esthetique.
P.-G. van Hecke .	La peinture.
Gille Anthelme . .	Les sports.
Bernard Brunius .	Les grands inventeurs.
Albert Valentin . .	Le cœur à l'ouvrage.

UN ROMAN DE :

Sacher Purnal . . « Golligwog ».

LA PIÈCE INÉDITE DE :

Fernand Crommelynck

« TRIPES D'OR »

et des Lettres inédites de *Paul Léautaud.*

Douze numéros du plus moderne, du plus vivant et du plus complet des magazines pour 100 fr. l'an

Direct.-Adm. : 11, Av. du Congo, Bruxelles *Dépôt* : Libr. José CORTI, 6, rue de Clichy, Paris

Dépôt pour la Hollande : N. V. VAN DITMAR, Schiekade, 182, Rotterdam

et chez tous les bons libraires le 15 de chaque mois

LA REVUE DU CINÉMA

Série N° 4
Octobre 1929
Fr. 7.50

Librairie Gallimard
3, r. de Grenelle, Paris-6e
nrf



ORGES MÉLIÈS EN MÉPHISTOPHÉLÈS DANS LE "CAKE WALK INFERNAL"

LA REVUE
DU CINÉMA

CRITIQUE, RECHERCHES, DOCUMENTS

ROBERT ARON — *Directeur*
JEAN GEORGE AURIOL — *Rédacteur en Chef*
J. BOUISSOUNOUSE — *Secrétaire Général*

1re Série. — N° 4 — **15 Octobre 1929**

SOMMAIRE

FRANCE, COLONIES	Frs **72**	Un An (12 numéros)	Le N°
UNION POSTALE	Frs **84**		
AUTRE PAYS..	Frs **98**		Frs **7,50**

La Rédaction reçoit le Vendredi, de 5 heures à 6 h. 30, à la LIBRAIRIE GALLIMARD, 3, Rue de Grenelle, Paris-6e. Littré 12-27

Manufacture de Films pour Cinématographes

MARQUE

DEPOSEE

G. MÉLIÈS, Fabricant Bté

16, Passage de l'Opéra, PARIS, IXe



SPÉCIALITÉ DE VUES A TRANSFORMATIONS TRUCS, FÉERIES, APOTHÉOSES, SCÈNES ARTISTIQUES
SCÈNES FANTASTIQUES, SUJETS COMIQUES, SCÈNES DE GUERRE, ACTUALITÉS FANTAISIES, ILLUSIONS, ETC.

MAGASINS & LABORATOIRES 16, Passage de l'Opéra PARIS
ATELIERS DE POSE, 74 bis Boulᵈ de l'Hotel de Ville, MONTREUIL s/ BOIS (Seine)

Succursale NEW-YORK, 204 East 38th Street GASTON MÉLIÈS, General Manager

AGENCES
A LONDRES, BARCELONE ET BERLIN

Adresse Télégraphique
STARFILM-PARIS

Paris le 19

EXIGER SUR CHAQUE
FILM
L'ETOILE NOIRE
les Marques ci-dessous
EN RELIEF

La Reproduction
de nos Clichés
est rigoureusement
INTERDITE

Développement
de Négatifs & Positifs
A FAÇON

Prix Modérés



Le Monde à portée de la main.

Notice Biographique

Georges Méliès est né à Paris, le 8 décembre 1861. Etudes au Lycée Louis-le-Grand. Après son service militaire, séjourne un an à Londres. Il apprend la mécanique dans l'usine de son père. A ses heures de loisir, il imite la plupart des automates de Robert Houdin. Les ayant vus de loin fonctionner sur scène, il exécute des répliques de L'Arlequin, Auriol et Debureau, Le garde française, La tête de Belzebuth, L'étoile aux cartes, La chauve-souris révélatrice *et fabrique des appareils mûs par l'électricité tels que* La guirlande magique *et* Le tableau de fantaisie. *Il donne des séances de prestidigitation au Théâtre de la Galerie Vivienne, au Cabinet Fantastique du Musée Grévin. Il compose de nombreux tableaux et décide de se consacrer à la peinture mais, devant l'opposition de son père, il abandonne son projet. Il devient, en 1888, directeur propriétaire du Théâtre Robert Houdin, multiplie les tours de répertoire et les trucs.*

1895 : Georges Méliès est, avec Lumière, Pathé, Gaumont, l'un des pionniers de la cinématographie. 1896 : le premier, il transforme en salle de projection le Théâtre Robert Houdin. La même année, il construit à Montreuil-sous-Bois le premier studio de prises de vues et fonde la maison d'édition « Star Film ». Pendant la période boulangiste, Méliès est dessinateur attitré du journal anti-boulangiste « La Griffe » sous le pseudonyme de Géo-Smile. Scénariste, décorateur, metteur en scène, vedette des films qu'il invente, Georges Méliès, en utilisant le cinématographe pour créer un spectacle, un art nouveau, découvre successivement tous les procédés techniques désignés sous le nom de « truquages » et, sur l'écran, le premier toujours, il fait naître de grandes illusions. 1897 : il fonde la Chambre Syndicale de la Cinématographie Française et, peu après, la Chambre Syndicale de la Prestidigitation dont il est élu président. Il décide d'ouvrir une succursale aux Etats-Unis, envoie son frère à New-York, en 1905. Il préside, en 1908 et 1909, les deux premiers congrès internationaux de cinéma. Résultat : unification du pas des perforations dans le monde entier.

Edison obtient le monopole de l'exploitation des films ; impossible de se maintenir aux Etats-Unis. 1914, la guerre, la ruine. Georges Méliès perd sa maison d'édition. 1923 : il perd son studio et, par expropriation, le Théâtre Robert Houdin. On le nomme membre d'honneur de la Chambre syndicale du Cinéma dont il est le fondateur, on mange en son honneur dans un banquet, on ne le décore pas. Georges Méliès tient une boutique de jouets et de confiserie dans une gare.



GEORGES MÉLIÈS, INVENTEUR

PAR

PAUL GILSON

L'homme au sable jette sa poudre aux yeux des enfants. Vingt ans après, ils se réveillent effrayés de découvrir sur leur visage les premières tentatives de la mort. Ils souhaitent le magicien qui leur enseigna l'école buissonnière. Tombant de haut, augmentant de poids avec le nombre des années, les souvenirs s'éboulent. C'est la chute d'un grand sommeil.

Nous aimons cette prison où reste enfermée notre enfance, le Châtelet. Nous regrettons les confidences que nous partagions avec les statues de cire du

Musée Grévin, le cimetière des jockeys de Longchamps dont les tombes minuscules ne doivent abriter que les petits vieillards ou des corps d'enfants. Sur les murs des chaumières, le supplément illustré du *Petit Journal* garde un œil de cheval, fixe les sourires des reines disparues. D'une page à l'autre, les Habsbourg se poursuivent encore au milieu de dames blanches, de meurtres, d'archiducs emmurés. Comment fuir sans qu'un refrain de préau, le geste d'une jeune fille au rire à claire-voie évoquent les palais qui demeurent toujours de glace et de nuit ?

« C'était un nommé Lesurque, le héros du Courrier de Lyon... » Né parmi les légendes, le caractère légendaire de l'enfant se développe dans un mystère que trahissent un cri, un regard surpris. Peur des couloirs, effroi de Bonnot, pour lui l'imagination et l'actualité se confondent. Avant la guerre, apercevions-nous par la fenêtre un homme ajustant son monocle, la silhouette immobile d'une baraque de tir, nous songions aux espions glacials des magazines qui glissaient dans une maison d'emballage aux colis truqués. Nous pleurions d'impuissance.

« Pleurez, pleurez, petits enfants, vous aurez des moulins à vent », ainsi nous consolèrent des marchandes. Aujourd'hui, mieux que les gravures, les almanachs, les anecdotes d'ivrognes tétant une boule d'escalier, les films de Georges Méliès ramènent le passé au présent ; comme si rien ne s'était passé, ils nous rendent une naïveté, une fraîcheur perdues. Réussites d'un art en enfance, ils ont cet air inimitable qui fait croire à l'enfance de l'art.



Les enfants terribles sèment des haricots, attellent des hannetons dans leur case. Georges Méliès découpe des pantins en carton, construit un guignol sous son pupitre, à Louis-le-Grand. La crainte des consignes le pousse à méditer ses tours en cachette, à les jouer sans livrer son secret. Il visite la villa des objets en vacances, près de Blois, la maison où les déplacements s'opèrent seuls. Il reçoit les confidences d'un prestidigitateur, il devient directeur du Théâtre Robert-Houdin. Aussitôt, les meubles bougent, les chapeaux filent, les portraits s'animent, les tables tournent, les instruments de musique donnent le *la*, les corps humains deviennent plus légers que l'air : c'est déjà *le Château de Mesmer*. Dans le sous-sol du Grand Café, devant les premières bandes, une sortie d'usine, l'arrivée d'un train en gare, l'arroseur arrosé, Georges Méliès comprend. M. Lumière a inventé le cinéma exprès pour lui.



" Les Farces de Satan "



Sur la scène de Robert Houdin, les jouets pleuvent d'une corne d'abondance, de faux musiciens manient la flûte enchantée. Dans sa maison mécanique, « le Petit Pâtissier du Palais-Royal » distribue des brioches, subtilise les bagues, emprunte la monnaie. Or, les brioches dissimulent les bagues, et le Petit Pâtissier rend l'argent. Fabricant d'automates, Georges Méliès vit complice des machines vivantes. Il connaît l'ondulation furtive, le déclic révélateur que dissimulent au public une passe, une obsédante réflexion. S'il possède le secret des automates, (le canard de Vaucanson, le joueur d'échecs de Maelzel, les androïdes de Robert Houdin), la nature de leur fonctionnement le préoccupe, car il lui suggère de nouveaux stratagèmes, un défilé perpétuel d'inventions. La construction de ces objets, fabriqués pièce à pièce, dépasse le tour d'adresse. Leur aspect humain trompe l'œil au point de confondre l'esprit.

Le cinématographe n'est pas un art, c'est un appareil. Dessinateur, peintre, sculpteur, illusionniste, scénariste, décorateur, metteur en scène, acteur, homme à tout faire, Georges Méliès ne se demande pas s'il sera virtuose ou non, il s'empare d'un instrument qui, mieux qu'aucun autre, lui permettra de s'exprimer. Pour qu'une mégère se relève Belle-au-Bois, il faut trouver la fusion ; il faut trouver la superposition pour que le Christ, une fois de plus, puisse marcher sur les eaux. Le blocage d'un appareil transforme en corbillard l'omnibus Madeleine-Bastille, indique le truc par substitution. En combinant un film et la musique de son répertoire Paulus compte-t-il, doublé par son image, éterniser le succès du *Duelliste Marseillais* ? Ce caprice de vieux chanteur à bout de souffle, le secret qu'il exige, donnent à Méliès l'idée d'utiliser la lumière électrique pour la prise de vues. Le hasard lui-même assiste donc cet appariteur qui ne laisse rien au hasard et sait prononcer la phrase terrible des magnétiseurs : Je le veux.

En adaptant son imagination aux images, Méliès révèle un monde surnaturel. C'est dans ses ateliers de Montreuil, le premier studio, que ce monde s'organise. Les anges, les fées réclament un ciel, les démons et les monstres leur enfer. Dans un système de contreforts, de fils d'acier, de mâts de fête foraine, Mademoiselle Aurore nage la brasse à travers les airs. Parmi les automobiles, les ballons sphériques, les sous-marins, s'ouvrent des trappillons, des trappes en étoiles, des trappes dites tombeau. Entre les carrousels et les chevaux de bois, un jongleur déniche *Dix femmes dans une ombrelle* ; soudain jeune grec, il adore les divinités qu'il a lui-même inspirées. Un propriétaire se déguise en



La Justice et la Vengeance poursuivant le Crime

Neptune afin d'aborder les Sirènes de son aquarium. Une baie avale un corps de ballet, rend un train de chemin de fer. Du haut d'un portique, l'objectif surveille l'homme-mouche qui tente, à plat-ventre, l'escalade des murs et la marche au plafond. Des tampons ascendants poussent le diable hors d'un puits : Méphisto Méliès. Là, devant ses décors qu'il laisse d'abord en plein vent, qu'il plante ensuite sous verre, Georges Méliès attend que la terre tourne et que le soleil se présente de face pour tourner à son tour.

Au studio dès l'aube, Méliès trace sur le sol les limites d'un tableau. Il établit ses maquettes, les remet aux deux peintres, aux trois aides qui l'entourent. Il fabrique ses accessoires, transforme en objets des bouts de bois, des morceaux de toile ou de carton. A cinq heures, il monte ses négatifs, reçoit des acheteurs, vend ses films (16, passage de l'Opéra). Edison, les directeurs de la « Vitagraph » rendent visite à ce fou : ils trouvent un placier en boîtes à surprises qui les salue posément, poliment. Le soir, dans son théâtre, assis sous une lampe des coulisses, il surveille la scène de profil. Ecrivant des scénarios, dessinant sur ses genoux, il suit la représentation. D'après le débit de l'illusion-

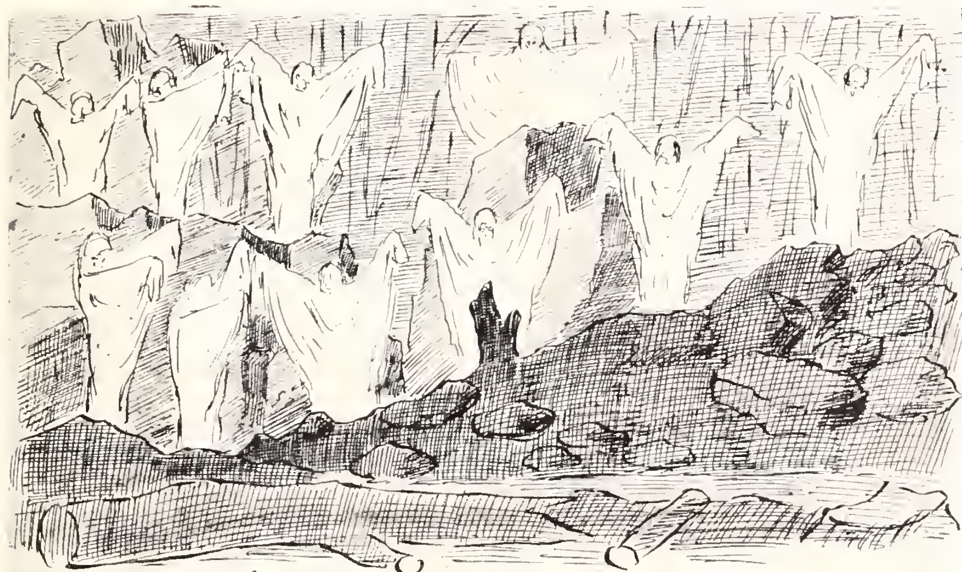
niste, la rumeur du public, il sait que le charme opère et, sans lever la tête, il contrôle instinctivement la vitesse des tours. Onze heures. On projette son film, le *Cadre étonnant :* sur un éventail, le Comte de Cagliostro pose une rose ; non, un page ; non, une marquise. Cette marquise s'installe dans un cadre. L'invité du Comte aperçoit une nymphe. Il approche. Au milieu du cadre, se dresse le Comte de Cagliostro. Il va le saisir. Plus rien. Il traverse le tableau. Le cadre est vide, absolument vide.

Au sortir du spectacle, Zecca (de la maison Pathé frères) dit à Méliès :

— J'ai deviné le truc. Je le reprendrai.

— Ne vous gênez pas. Rendez-vous dans huit jours.

Plus tard, des enfants, venus du fond des provinces au théâtre Robert Houdin, comprendront en rentrant chez eux que la maison calme était une maison hantée. Après tant d'apparitions, de disparitions, c'est si simple, n'est-ce pas ? ils entendront pour la première fois la marche invisible dont le martellement envahit le grenier, ils verront les fantômes d'amis morts et, comme on les voit, les yeux de jeunes filles disparues qu'un jour ils croiront reconnaître et n'auront jamais rencontrées.





L'imagination courtisane de Méliès prend son bien où elle le trouve, elle touche à tout, car tout le monde la touche. Un événement, la caricature de cet événement, un spectacle surpris dans la rue, le rappel d'un tableau, un souvenir d'histoire en promenade, les images égarées d'une légende passent, s'évanouissent pêle-mêle, agitant son esprit. Lorsqu'on boucle les Frères Davenport dans l'armoire où, malgré les liens, les nœuds cachetés, ils agitent des sonnettes, brisent des verres, tirent des coups de revolver, et que l'opérateur s'écrie d'une voix de médium : « Qui sonne ainsi, messieurs, qui tire maintenant des coups de feu ? » Georges Méliès présent, mais absent des coulisses, ailleurs en réalité, préside au percement du tunnel sous la Manche, rassemble les lits d'Edouard VII et de Fallières sur le même écran, il dépêche un ramoneur dans une Savoie de rêve, délivre enfin les francs-tireurs des Dernières Cartouches de leur pose pour infirmerie. Le roi Léopold, en bras de chemise, regonfle avec une pompe d'automobile le corps des agents écrasés. A toute vitesse, du crime de Caïn au Congrès de la Paix (1907), l'Humanité se promène à travers les âges. Volé dans un conte, le trèfle à quatre feuilles de la Fée Carabosse escamote les revenants qui surgissent des tombes. Aux hommes échoués sur la lune, le clair-de-terre apparaît.

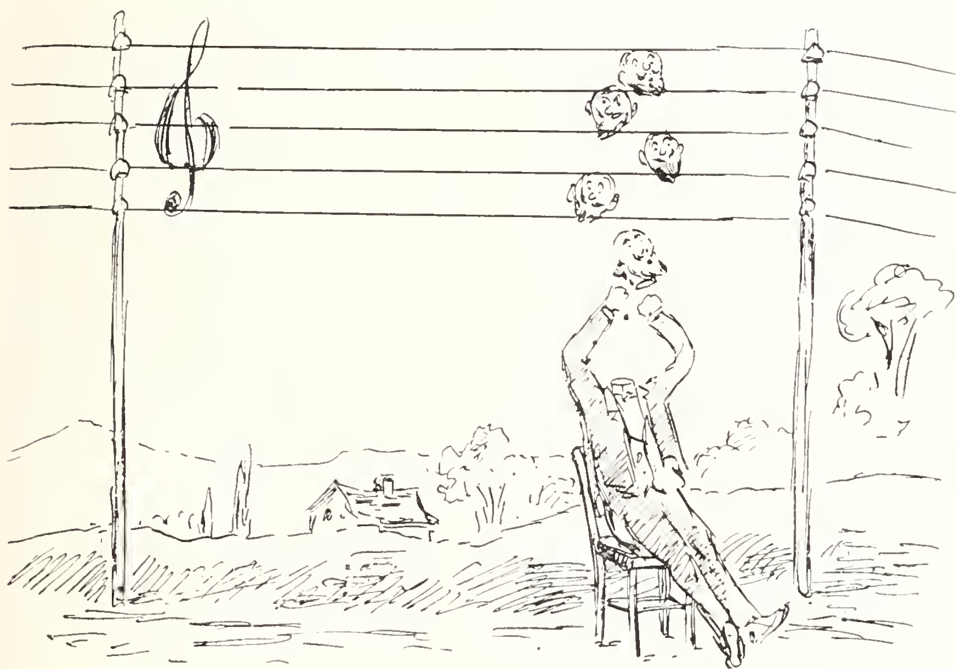
L'esprit de Méliès, c'est encore le miroir de Cagliostro.

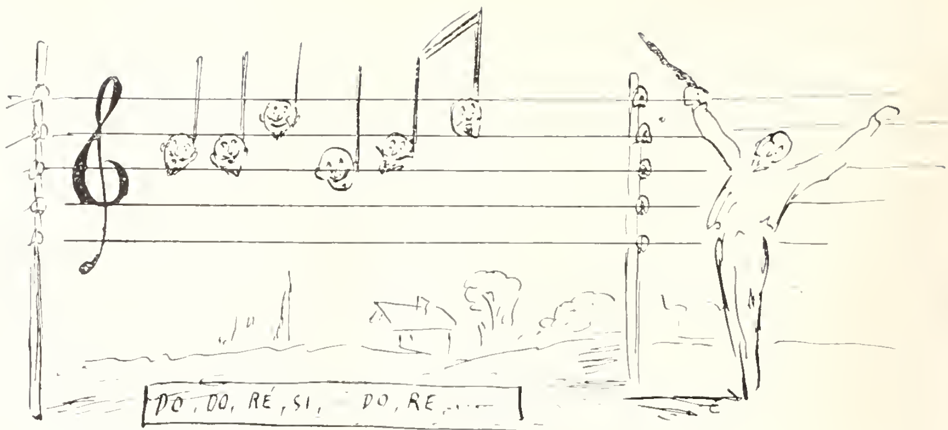


L'Homme à la tête de caoutchouc

Comment choisir parmi tant de suggestions, comment ne rien perdre à l'instant où, d'un chassé-croisé de mots ou d'images, la trouvaille que l'on ne guettait pas surgit au lieu de la découverte que l'on espérait. Mieux que des notes, le dessin permet à Méliès de résoudre les problèmes visuels que son imagination lui soumet. Trois croquis développent « *Le Mélomane* » dont les lignes n'attendent qu'un objectif pour se mettre en mouvement et devenir vivantes :

« Un tzigane à brandebourgs porte une clef de sol sous le bras. Il lance cette clef sur des fils télégraphiques qui lui servent de portée, plaque la mesure en accrochant sa canne par le bec. Il enlève sa tête, puis les têtes qui lui poussent, pour les envoyer dans les fils et compose, d'un coup de têtes, la première ligne du « God Save The King ». Des baguettes de chef d'orchestre, des pipes forment les croches et les double-croches. Passée la première mesure, les têtes s'arrangent entre elles et, suivies par l'orchestre, elles achèvent, ligne à ligne, l'hymne anglais.



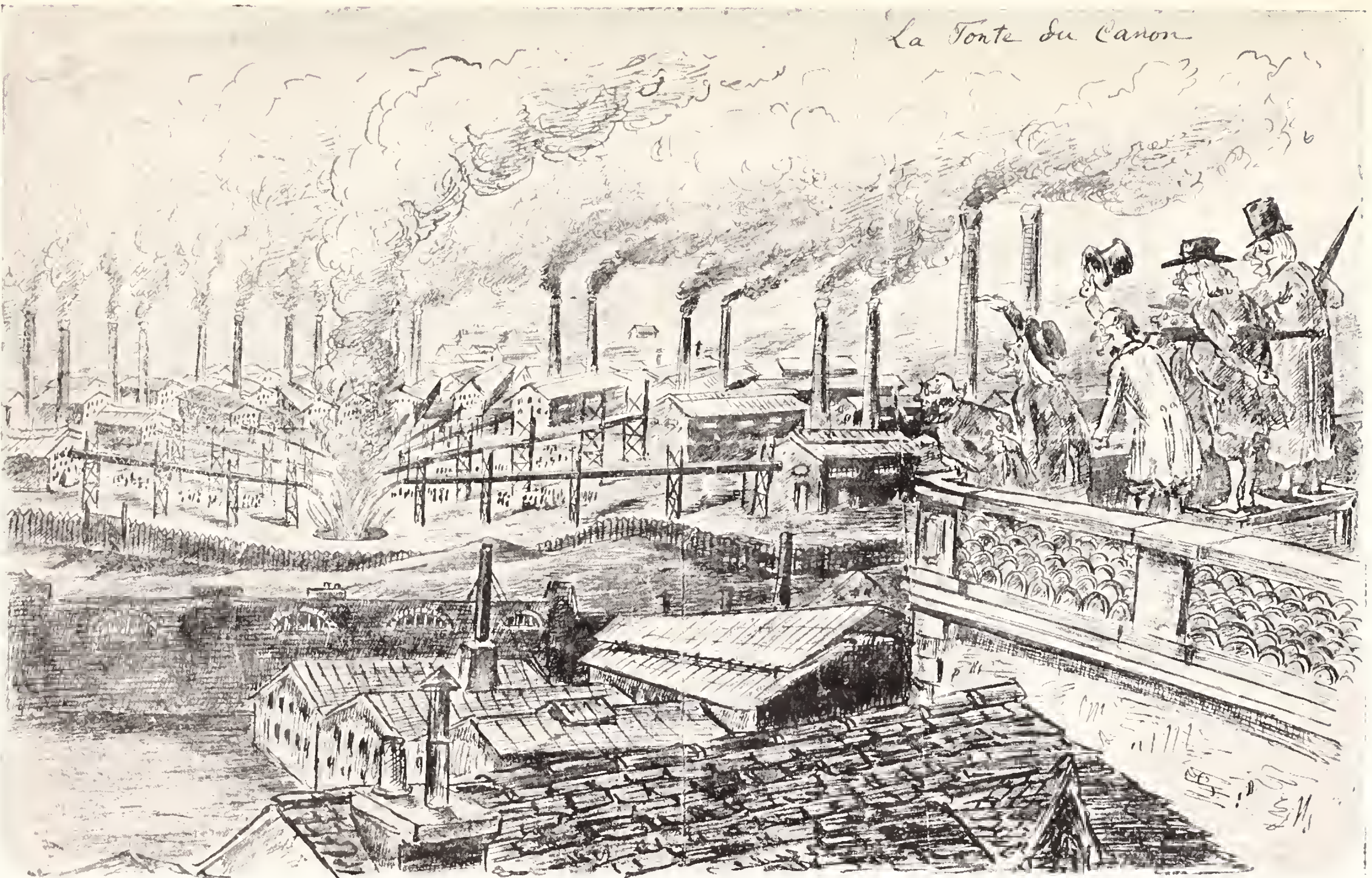


« Après l'exécution du « God Save The King », le tzigane prend un revolver, tire les têtes : pigeons volent. »

Filer l'invention qui passe et, la fixant sur le papier, dessiner instantanément le décor, les personnages requis par cette invention, ainsi procède souvent Georges Méliès. Ainsi viennent les nains qui montent en graine, la femme à trois têtes, les squelettes magiques, l'homme au visage de caoutchouc.

Caricatures de Robida, compositions de Jules Verne à quoi Méliès fait parfois songer. Or, il ne copie pas. Dessins, romans, scénarios s'inspirent d'une même actualité. La ressemblance de leurs exemples prouve une ressemblance d'esprits également occupés de la vie. Loin de s'en tenir à l'écriture, c'est par des représentations animées, des images réelles que Méliès réduit la difficulté. En créant des rapports surprenants mais vrais entre personnages, objets et décors, ses inventions atteignent une actualité mystérieuse dont, ses films dussent-ils périr, ses scénarios, ses dessins, ses photographies témoigneront toujours.

Les constructions de Méliès ont l'audace de la naïveté. Un châssis à coulisses, des glissières, des contrepoids gouvernent l'univers où roulent les voitures de comètes et les chevaux en accordéon. A l'époque où les automobiles perdent leurs roues aux virages, quand la Demoiselle de Latham vole en dentelles, lorsque les hommes-oiseaux s'écrasent sur les champs des environs de Paris, Georges Méliès, dieu du ciel de Montreuil, conduit un phaëton d'une montagne à l'autre, courtise Vénus sur une branche d'étoile et, défiant la pesanteur, il voyage dans une bulle de savon. En jouant, en se jouant, il illustre le cinéma, il découvre le mouvement perpétuel. *Il faut absolument réaliser l'impossible puisqu'on le photographie et qu'on le fait voir.*



Le Voyage dans la Lune : La Fonte du Canon.

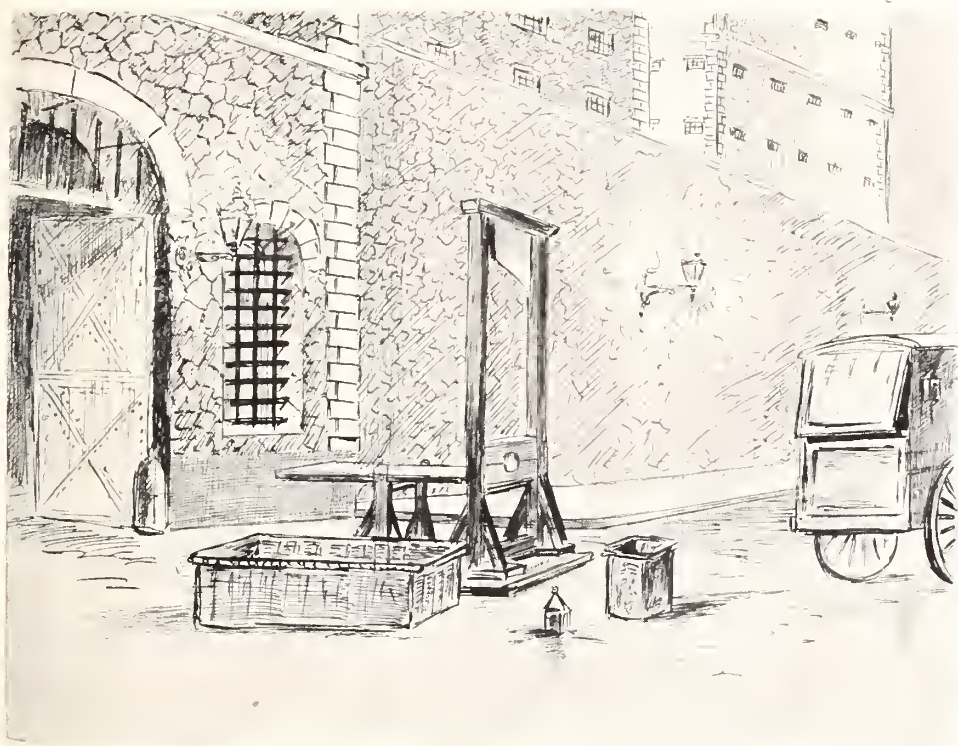


Les statues, le saviez-vous, sont des femmes vivantes et ces femmes, les fontaines des jardins de Versailles, secouent des chevelures vivantes de dauphins. Il s'agit d'apprivoiser les spectateurs, de les persuader. A défaut de foi, le public doit en croire ses yeux. « Scène d'un parfait réalisme », note souvent Méliès en marge d'un tableau. Chez un homme qui ne peut invoquer Saturne sans le voir. Ouvrir sa fenêtre et poser sa cage à moineaux sur l'anneau qui porte son nom, ce goût du réalisme nous plaît.

Les décors de Méliès, par opposition de masses, distribuent leur propre lumière. Mais relier arbres vrais et toiles peintes oblige à recourir au trompe-l'œil. Dans ses films comiques où les pianos s'installent seuls, où les costumes de mardi-gras battent l'étudiant qui les repousse, où tous les objets participent à l'action, Méliès n'imagine pas qu'un acteur puisse se tromper sur la réalité du décor et prendre un buffet peint pour un meuble en bois. Plaidant le faux, il



Le renflouement du "Maine" dans le port de La Havane.

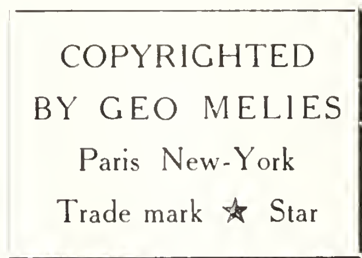


Histoire d'un Crime : La Cour de la Santé.

s'inquiète trop de soutenir le vrai pour compliquer le jeu. Hormis des cavalcades, des promenades en bateau-mouche et des revues de 14 Juillet, sauf les vues panoramiques, les premières, où, plaçant son appareil sur le trottoir roulant, Méliès visite l'Exposition de 1900 et surprend les ménages par les fenêtres, la plupart de ses documentaires sont truqués. Derrière un aquarium en miniature, des scaphandriers de plein air procèdent au sauvetage du « Maine » ; la petite guerre recommence entre les Turcs et les Grecs, le Mont Pelé lave St-Pierre au feu pour la seconde fois. Soucieux de la vérité, Méliès reconstitue l'Affaire Dreyfus d'après les documents de l' « Illustration » ; il se rend à Londres, dessine la Cathédrale de Westminster et couronne Edouard VII à Montreuil. En animant les photographies de reporters qui lui servent d'exemples, sa fidélité d'interprète confère à ses documentaires un caractère indéniable d'authenticité.

Cette guérite au bord de la route, que peut cacher sa porte rouge, sinon un crime ? S'il n'a pas eu lieu, il sera fatalement commis. Reproduit-il l'*Histoire d'un crime*, Méliès rappelle les séries « à la rouge » publiées par les journaux

quotidiens. Son application, sa désarmante minutie, touchent la fatalité de l'assassinat : des bandits masqués envahissent une ferme, jettent un garçon dans le puisard, chauffent les pieds du métayer, menacent de brûler son enfant, volent le magot, incendient la maison. Aussitôt, parmi les coups de crosse, les duels au couteau où valsent les ceintures sang-de-bœuf et les fourragères, voici poursuites, batailles, arrestations, l'atmosphère crapuleuse des faits-divers ; des litrons de vin et du sang. Au petit jour, les becs de gaz de la Santé luisent encore et rien ne manque : la guillotine, le panier, le seau, la lampe Carcel, le fourgon, M. Deibler et ses aides en chapeau haut-de-forme, l'aumônier et la croix, Messieurs de la justice, les gendarmes et le public. Le couperet va tomber, un aide empoigne la chevelure du condamné déjà mort. Devant la photographie de l'exécution, une exécution de tir forain, l'épouvante du vrai drame paralyse. Dans le grand vide d'une seconde, l'on revoit, pourquoi ? cette gravure bouleversante où Troppmann, le cou coupé par la ligne d'horizon, poursuit une fillette près d'une voie de chemin de fer. L'on attend, d'une seconde à l'autre, le déclic de la guillotine ou l'éclat de rire délivré de Fantômas. Soudain, on lit sur le fourgon cette pancarte :


COPYRIGHTED
BY GEO MELIES
Paris New-York
Trade mark ★ Star

la marque que toutes les images de ses films doivent porter, l'étoile noire de Geo Méliès.

Tant de réalisme intrigue pendant deux mois le Chef de la Sûreté et M. Deibler — « Comment est-ce fait ? ». Ils posent chaque soir cette question de professionnels. Mais des enfants pleurent, des femmes s'évanouissent. On interdit le film. Pourtant la guillotine fonctionne encore *pour de vrai* et le public est admis ? Méliès n'a pas d'excuse : les images de ses films ont l'air plus vrai que le vrai.

C'est en vertu de ces opérations secrètes de l'esprit, grâce à quoi le réel et l'irréel se confondent, que Méliès, sortant d'un foulard des œufs et cassant ces œufs sur la table ne les brouille pas, mais délivre une poupée minuscule, une



La Danseuse minuscule.

ballerine de l'Opéra qui s'allonge, envahit l'écran et fait le grand écart. Les cartes obéissent à son regard, se battent seules, se coupent ; contre toute attente, la Dame de Pique épouse le Roi de Cœur. De jeunes mariés prennent une pose de souvenir, lui en redingote, elle en dentelle Chantilly. Le photographe glisse d'une échelle, culbute la noce, précipite l'appareil par la fenêtre. L'appareil tombe dans la rue, brise les genoux d'un rentier qui succombe, enferme la tête de mort dans sa boîte. Le trépied s'en va-t-en guerre, outrage les passants, hé là, hé là. L'agent du coin emmène tout ce joli monde au dépôt. A qui se fier ? Un chirurgien coupe pieds et mains avec une énorme scie, ouvre au couteau l'estomac de son patient, fouille le ventre, découvre des fourchettes, des pendules, des lampes. Le patient hurle. Le chirurgien lui tranche la tête et la pose sur une chaise. Le temps de pomper l'estomac, deux litres d'eau, c'est fini. Il recoud la peau, visse la tête, ajuste les mains aux jambes et les pieds aux bras. L'erreur réparée, le client se lève, paie le docteur et file tout guilleret. Et voilà-t-il pas, dans les premières bandes de publicité, le hérissé qui marche sur les cheveux pour encourager la Pilocarpine, le blanc amoureux du cirage Eclipse qui se barbouille de noir, le portrait du gentilhomme qui délaisse la Restauration afin de boire un verre de Dewar's whisky. Et puis les sergents de

ville poissés à leur tour, changés en frères-siamois par la glu, les erreurs de la télévision, les dangers du mariage par correspondance. Des victimes, nous n'avons pas fini de rire. Malheur des uns, bonheur des autres : les inventions de Méliès enrichissent encore, sans qu'ils s'en doutent, les films comiques américains.



Le renom des mimes disparaît avec le Boulevard du Crime et Méliès refuse les cabots bouche en cœur. Sa troupe ? Les voisins, ses aides, les excentriques en baudruche, les patineurs à roulettes, Little-Tich, les acrobates des Folies-Bergère, les Ping-Pong Girls, le quadrille du Moulin-Rouge, les ombres portées de la Loïe Fuller, Fragson, Mamzelle Zizi Papillon, les vrais de vrai du café-concert. Des personnages de cinéma. Et soi-même pour vous servir, Georges Méliès.





De tels éléments lui permettent de combiner la prestidigitation, le music-hall et le cinéma. Lui qui, le premier, imagine une séance de lanterne magique dans un film, le premier toujours, arrache un parachutiste de l'écran pour le faire plonger « en chair et en os » du haut des cintres du Châtelet. A mains levées, les excentriques explosent, les acrobates crèvent des cerceaux de lumière, les patineurs glissent entre les vieilles pellicules dont les flammes filent jusqu'au plafond. Au milieu des locomotives bourrées de phosphore et des dragons crachant le magnésium, Méliès aime jouer avec le feu, le créer. Des nerfs de feu au bout des doigts, tels les hommes électriques des foires, c'est drapé, ganté de noir, le diable du Cake-Walk Infernal.



Une roue part. L'omnibus bascule. Trois nègres sautent de l'impériale, se soufflètent en se relevant. Les voici blancs. A chaque gifle, ils changent de couleur. Car les images de Méliès, peintes à la main comme des jouets, ont des couleurs qui jouent. De celles dont on dit, pour les vitraux, par exemple, qu' « on ne les retrouvera plus ». Pas une absence de noir, le blanc ; pas le noir, le rouge de velours. On constate l'existence du jaune, voir les enseignes « Au Soleil », et du vert pour villas de banlieue. Ces couleurs toutes neuves réveillent les clichés, font les joues fraîches comme des roses et les yeux purs comme vous voudrez.



Que se passe-t-il ? Devant l'entrée du Théâtre Robert Houdin, un maître-queux empoisonne un hôtel au vert-de-gris sur l'écran. Les locataires se ruent vers les cabinets, disputent leur tour, se prennent le ventre. Coliques, fusées au cul. On passe une autre bande. Soudain, des gosses crient, réclament : « la merde, la merde ». Petits enfants deviendront grands. On les sert aujourd'hui.

Aujourd'hui, Méliès vend des trompettes pour enfants dans une gare ; l'inventeur est enfin ruiné. Avec la guerre, le monde a pris sa revanche contre un esprit dont la richesse fabuleuse et la pureté le dérangent. Mais, comme les prestidigitateurs ont des jeux de mémoire, le *Roi dix-huit ne valait pas ses Dames,* seul en France, Georges Méliès peut rendre au cinéma le secret d'une beauté morte, laissée pour morte, qui n'en finit pas de dormir.

Août 1929. PAUL GILSON.



LES VUES CINÉMATOGRAPHIQUES

par

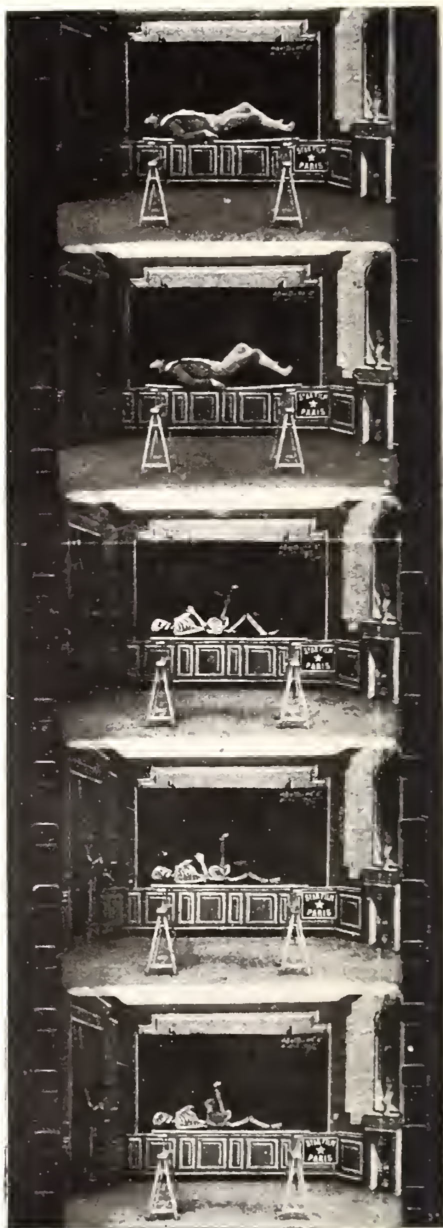
GEORGES MÉLIÈS

Nous avons demandé à Maurice Noverre de nous communiquer ces réflexions de Georges Meliès sur Les Vues Cinématographiques. *Nous donnons ici les extraits principaux de cette étude, publiée en 1907, absolument introuvable aujourd'hui.*

LES SUJETS COMPOSES OU SCENES DE GENRE

Dans cette catégorie peuvent se placer tous les sujets, quels qu'ils soient, où l'action est préparée comme au théâtre, et jouée par des acteurs devant l'appareil. Les variétés, dans ce genre de vues sont innombrables, depuis les scènes comiques, bouffes, burlesques, jusqu'aux plus sombres drames, en passant par les comédies, les paysanneries, les vues dites à poursuites, les clowneries, les acrobaties ; les numéros de danses gracieuses, artistiques ou excentriques ; les ballets, les opéras, les pièces de théâtre, les vues religieuses, les sujets scabreux, les poses plastiques, les scènes de guerre, les actualités, les reproductions des faits divers, des accidents, des catastrophes ; les crimes, les attentats, etc... que sais-je encore ? Là, le domaine du cinématographe ne connaît plus de bornes ; tout ce que l'imagination peut fournir de sujets est bon pour lui, et il s'en empare. C'est surtout cette branche et la suivante qui ont rendu le cinématographe immortel, parce que les sujets dus à l'imagination sont variés à l'infini et inépuisables.

J'arrive à la catégorie des vues cinématographiques dénommées par les exhibiteurs « vues à transformations ». Mais je trouve l'appellation impropre. Il me sera permis, je pense, puisque j'ai créé moi-même cette branche spéciale, de dire ici que le nom de *vues fantastiques* serait beaucoup plus exact. Car si un certain nombre de ces vues comportent, en effet, des changements, des métamorphoses, des *transformations*, il y a aussi un grand nombre d'entre elles où il n'existe aucune transformation, mais bien des trucs, de la machinerie théâtrale, de la mise en scène, des illusions d'optique, et toute une série de procédés dont l'ensemble ne peut porter un autre nom que celui de « truquage », nom peu académique mais qui n'a pas son équivalent dans le langage choisi. Quoi qu'il en soit, le domaine de cette catégorie est de beaucoup le plus étendu car il englobe tout, depuis les vues de plein air (non préparées ou truquées, quoique prises sur nature) jusqu'aux compositions théâtrales les plus importantes en passant par toutes les illusions que peuvent produire la prestidigitation, l'optique, le truquage photographiques, la décoration et la machinerie de théâtre, les jeux de lumière, les effets fondants (*dissolving views*, comme les ont nommés les Anglais) et tout l'arsenal des compositions fantaisistes abracadabrantes à rendre fous les plus intrépides. Sans aucune intention de rabaisser les deux premières catégories, je vais maintenant parler exclusivement des deux



L'Homme Squelette

dernières pour la raison bien simple que je serai là entièrement dans mon élément et que je pourrai, par conséquent, en disserter en toute connaissance de cause. Depuis le jour, et cela remonte à dix ans, où d'innombrables éditeurs de vues cinématographiques se sont jetés sur la confection des vues de plein air et sur celles des sujets comiques, excellents, bons ou mauvais, j'ai laissé de côté les plus simples et j'ai créé la spécialité des sujets intéressants par leur difficulté d'exécution, auxquels je me suis exclusivement consacré.

L'art cinématographique offre une telle variété de recherches, exige une si grande quantité de travaux de tous genres, et réclame une attention si soutenue, que je n'hésite pas de bonne foi à le proclamer le plus attrayant et le plus intéressant des arts, car il les utilise à peu près tous. Art dramatique, dessin, peinture, sculpture, architecture, mécanique, travaux manuels de toutes sortes, tout est employé à doses égales dans cette extraordinaire profession ; et la surprise de ceux qui, par hasard, ont pu assister à une partie de nos travaux me cause toujours un amusement et un plaisir extrêmes.

La même phrase revient invariablement sur leurs lèvres : « Vraiment, c'est extraordinaire ! Je ne me serais jamais figuré qu'il fallut tant de place, tant de matériel, et que cela demandât autant de travail pour obtenir ces vues-là ! Je ne me rendais aucun compte de la manière dont cela pouvait se faire. »



La Princesse Fatale. Les Revenants

Hélas ! ils n'en savent pas davantage après, car il est nécessaire d'avoir mis, comme on dit, la main à la pâte, et pendant bien longtemps, pour connaître à fond les innombrables difficultés à surmonter dans un métier qui consiste à réaliser tout, même ce qui semble impossible, et à donner l'apparence de la réalité aux rêves les plus chimériques, aux inventions les plus invraisemblables de l'imagination. Enfin, il n'y a pas à dire, il faut absolument réaliser l'impossible, puisqu'on le photographie, et qu'on le fait voir.



Le Brahmane et le Papillon

L'ATELIER DE POSE

Pour le genre spécial qui nous occupe, l'on a dû créer un atelier disposé *ad hoc*. En deux mots, c'est la réunion de l'atelier photographique (dans des proportions géantes) à la scène de théâtre. La construction est en fer vitrée ; à un bout se trouvent la cabine de l'appareil et l'opérateur, tandis qu'à l'autre extrémité se trouve un plancher construit exactement comme celui d'une scène de théâtre, divisé comme lui en trappes, trapillons et costières. Bien entendu de chaque côté de la scène se trouvent des coulisses, avec magasins de décors, et, derrière, des loges pour les artistes et pour la figuration. La scène comporte un dessous avec le jeu de trappes et tampons nécessaires pour faire apparaître ou disparaître les divinités infernales dans les féeries ; des fausses rues où

s'effondrent les fermes dans les changements à vue et un gril placé au-dessus avec les tambours et treuils nécessaires aux manœuvres nécessitant de la force (personnages ou chars volants, vols obliques pour les anges, les fées ou les nageuses, etc., etc...) Des tambours spéciaux servent à la manœuvre des toiles panoramiques ; des projecteurs électriques servent à éclairer et à mettre en vigueur les apparitions. En résumé, c'est, en petit, une image assez fidèle du théâtre de féerie. La scène a environ dix mètres de large, plus trois mètres de coulisses à la cour et au jardin. La longueur de l'ensemble, de l'avant-scène à l'appareil est de dix-sept mètres. Au dehors des hangars de fer pour la construction des accessoires en menuiserie, praticables, etc... et une série de magasins pour les matériaux de construction, les accessoires et les costumes.

COMPOSITION ET PREPARATION DES SCENES

La composition d'une scène, d'une pièce, drame, féerie, comédie ou scène artistique, demande naturellement l'établissement d'un scénario tiré de l'imagination ; puis la recherche des effets qui porteront sur le public ; l'établissement des croquis et maquettes des décors et costumes ; l'invention du clou principal sans lequel aucune vue n'a chance de succès. Lorsqu'il s'agit d'illusions ou de féeries, l'invention, la combinaison, les croquis des trucs et l'étude préa-



Gulliver chez les Géants

lable de leur construction demandent un soin tout spécial. La mise en scène est également préparée à l'avance ainsi que les mouvements de figuration et le placement du personnel. C'est un travail absolument analogue à la préparation d'une pièce au théâtre avec la différence que l'auteur doit savoir tout combiner lui-même sur le papier, et être, par conséquent auteur, metteur en scène, dessinateur et souvent acteur, s'il veut obtenir un tout qui se tienne. L'inventeur de la scène doit diriger lui-même, car il est absolument impossible de la réussir, si dix personnes différentes s'en mêlent. Il faut avant tout bien savoir ce qu'on veut et mâcher à tous les rôles qu'ils auront à tenir. Il ne faut pas perdre de vue que l'on ne répétera pas trois mois comme dans un théâtre, mais un quart d'heure au plus. Si l'on perd du temps, le jour baisse... et adieu la photographie. Tout doit être prévu, surtout les écueils à éviter en cours d'exécution ; dans les scènes machinées, il y en a beaucoup.



LES DECORS

Les décors sont exécutés d'après la maquette adoptée ; ils sont construits en menuiserie et toile dans un atelier attenant à l'atelier de pose, et peints à la colle, comme la décoration théâtrale ; seulement la peinture est exclusivement

exécutée en grisaille, en passant par toutes les gammes de gris intermédiaires entre le noir et le blanc pur. Cela les fait ressembler à des décorations funèbres d'un très étrange effet pour qui les voit la première fois. Les décors en couleur viennent horriblement mal. Le bleu devient blanc, les rouges, les verts et les jaunes deviennent noirs ; il s'ensuit une destruction complète de l'effet. Il est donc nécessaire que les décors soient peints comme les fonds des photographes. La peinture est extrêmement soignée, à l'encontre du décor théâtral. Le fini, l'exactitude de la perspective, le trompe-l'œil habilement exécuté et reliant la peinture à des objets réels comme dans les panoramas, tout est nécessaire pour donner l'apparence de la vérité à des choses entièrement factices et que l'appareil photographiera avec une précision absolue. Tout ce qui est mal fait sera reproduit fidèlement dans l'appareil, donc, il faut ouvrir l'œil et exécuter avec un soin méticuleux. Je ne connais que cela. Dans les questions matérielles, le cinématographe doit mieux faire que le théâtre, et ne pas accepter le conventionnel.

LES ACTEURS ET LA FIGURATION

Contrairement à ce que l'on croit généralement, il est très difficile de trouver de bons artistes pour le cinématographe. Tel acteur, excellent au théâtre, étoile même, ne vaut absolument rien dans une scène cinématographique. Souvent des mimes de profession y sont mauvais parce qu'ils jouent la pantomime avec des principes conventionnels, de même que les mimes de ballet ont un jeu spécial qui se reconnaît immédiatement. Ces artistes, très supérieurs dans leur spécialité, sont déconcertés dès qu'ils touchent au cinématographe. Cela vient de ce que la mimique cinématographique exige toute une étude et des qualités spéciales. Là, plus de public auquel l'acteur s'adresse soit verbalement, soit en mimant. Seul l'appareil est spectateur, et rien n'est plus mauvais que de le regarder et de s'occuper de lui lorsqu'on joue, ce qui arrive invariablement, les premières fois aux acteurs habitués à la scène et non au cinématographe. Il faut que l'acteur se figure qu'il doit se faire comprendre, tout en étant muet par des sourds qui le regardent. Il faut que son jeu soit sobre, très expressif ; peu de gestes, mais des gestes très nets et très clairs. Des jeux de physionomie parfaits, des attitudes très justes sont indispensables. J'ai vu de nombreuses scènes jouées par des acteurs connus ; ils n'étaient pas bons parce que le principal élément de leur succès, la parole, leur faisait défaut dans le cinématographe. Habitués à bien dire, ils n'emploient le geste que comme accessoire de la parole au théâtre, tandis que dans le cinématographe la parole n'est rien, le geste est tout. Quelques-uns cependant ont fait de bonnes scènes, entre autres Galipaux. Pourquoi ? Parce qu'il est habitué au monomime dans ses monologues, et qu'il est doué d'une physionomie des plus expressives.

Celui-là sait se faire comprendre sans parler, et son geste, même volontairement outré, ce qui est nécessaire en pantomime et surtout en pantomime photographiée, est toujours de la plus grande justesse. Le geste très sûr d'un acteur, lorsqu'il accompagne sa parole, n'est plus compréhensible du tout quand il mime. Si vous dites : « J'ai soif » au théâtre, vous ne porterez pas votre pouce avec la main fermée à votre bouche pour simuler une bouteille. C'est parfaitement inutile, puisque tout le monde a entendu que vous avez soif. Mais, en pantomime, vous serez évidemment obligé de faire ce geste.

C'est pourtant bien simple, n'est-ce pas ? Eh bien, neuf fois sur dix, cela ne viendra pas à quiconque n'a pas l'habitude de mimer. Rien ne s'improvise, tout s'apprend. Il y a lieu aussi de tenir compte de ce que rend l'appareil. Les



Un Cyclone dans la Rue des Rubans.

personnages se trouvant, dans une photographie, plaqués les uns sur les autres, il faut faire la plus grande attention pour détacher toujours en avant les personnages principaux, et modérer l'ardeur des personnages secondaires, toujours portés à gesticuler mal à propos. Ceci a pour effet de produire en pho-

tographie un méli-mélo de gens qui remuent. Le public ne sait plus lequel regarder et ne comprend plus rien à l'action. Les phases doivent être successives et non simultanées. D'où nécessité pour les acteurs d'être attentifs et de ne jouer qu'à tour de rôle, au moment précis où leur concours devient nécessaire. Encore une chose que j'ai eu bien souvent du mal à faire comprendre aux artistes, toujours portés à se mettre en évidence et à se faire remarquer, au grand détriment de l'action et de l'ensemble ; généralement, ils ont trop de bonne volonté. Et que de gants il faut prendre pour modérer cette trop grande bonne volonté sans la froisser cependant. Tout étrange que cela paraisse, chacun des artistes de la troupe assez nombreuse que j'emploie a été choisi parmi vingt ou trente que j'ai essayés successivement sans en obtenir ce qu'il fallait, quoique tous fussent de très bons artistes dans les théâtres de Paris dont ils font partie.

Tous n'ont pas les qualités nécessaires et la bonne volonté ne remplace pas ces qualités, malheureusement. Ceux qui ont de l'étoffe s'y mettent vite, les autres jamais. Chez les artistes femmes, surtout, celles qui miment bien sont rares. Beaucoup sont jolies, intelligentes, belles femmes, portant bien le costume ou la toilette ; mais quand il faut leur faire mimer une scène quelque peu difficile, hélas ! trois fois hélas ! Qui n'a pas vu les suées que prend alors celui qui met en scène n'a rien vu. Je me hâte d'ajouter que, fort heureusement, il en est qui font exception et qui jouent très gracieusement et très intelligemment. Conclusion : former une bonne troupe cinématographique est chose longue et difficile. Seuls, ceux qui n'ont aucun souci de l'art, se contentent des premiers venus pour bâcler une scène confuse et sans intérêt.

LES TRUCS

Il est impossible dans cette causerie, déjà longue, d'expliquer en détail l'exécution des trucs cinématographiques ; il faudrait pour cela un ouvrage spécial ; et encore la pratique seule pourrait bien faire comprendre le détail des procédés employés, lesquels comportent des difficultés inouïes. Je puis sans forfanterie, puisque tous les professionnels veulent bien le reconnaître, dire ici que c'est moi-même qui ait successivement trouvé tous les procédés dits « mystérieux » du cinématographe. Tous les éditeurs de vues composées ont suivi plus ou moins la voie tracée, et l'un d'eux, le chef de la plus grande maison cinématographique du monde (au point de vue de la grande production à bon marché) m'a dit à moi-même : « C'est grâce à vous que le cinéma a pu se maintenir et devenir un succès sans précédent. En appliquant au théâtre, c'est-à-dire des sujets variables à l'infini, la photographie animée, vous l'avez empêchée de tomber, ce qui serait rapidement arrivé avec les sujets de plein air qui fatalement se ressemblent et auraient vite fatigué le public. »

J'avoue sans fausse honte que cette gloire, si gloire il y a, est celle de

toutes qui me rend le plus heureux. Veut-on savoir comment me vint la première idée d'appliquer le truc au cinématographe ? Bien simplement, ma foi. Un bloquage de l'appareil dont je me servais au début (appareil rudimentaire, dans lequel la pellicule se déchirait ou s'accrochait souvent et refusait d'avancer) produisit un effet inattendu, un jour que je photographiais prosaïquement la place de l'Opéra ; une minute fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche. Pendant cette minute les passants, omnibus, voitures, avaient changé de place, bien entendu. En projetant la bande, ressoudée au point où s'était produite la rupture, je vis subitement un omnibus Madeleine-Bastille changé en corbillard et des hommes changés en femmes.

Le truc par substitution, dit truc à arrêt, était trouvé et, deux jours après, j'exécutais les premières métamorphoses d'hommes en femmes et les premières disparitions subites qui eurent, au début, un si grand succès. C'est grâce à ce truc fort simple que j'exécutai les premières féeries : *Le Manoir du Diable*, *Le Diable au Couvent*, *Cendrillon*, etc... Un truc en amène un autre ; devant le succès du nouveau genre je m'ingéniai à trouver de nouveaux procédés et j'imaginai successivement les changements de décors fondus, obtenus par un dispositif spécial de l'appareil photographique, les apparitions, disparitions,



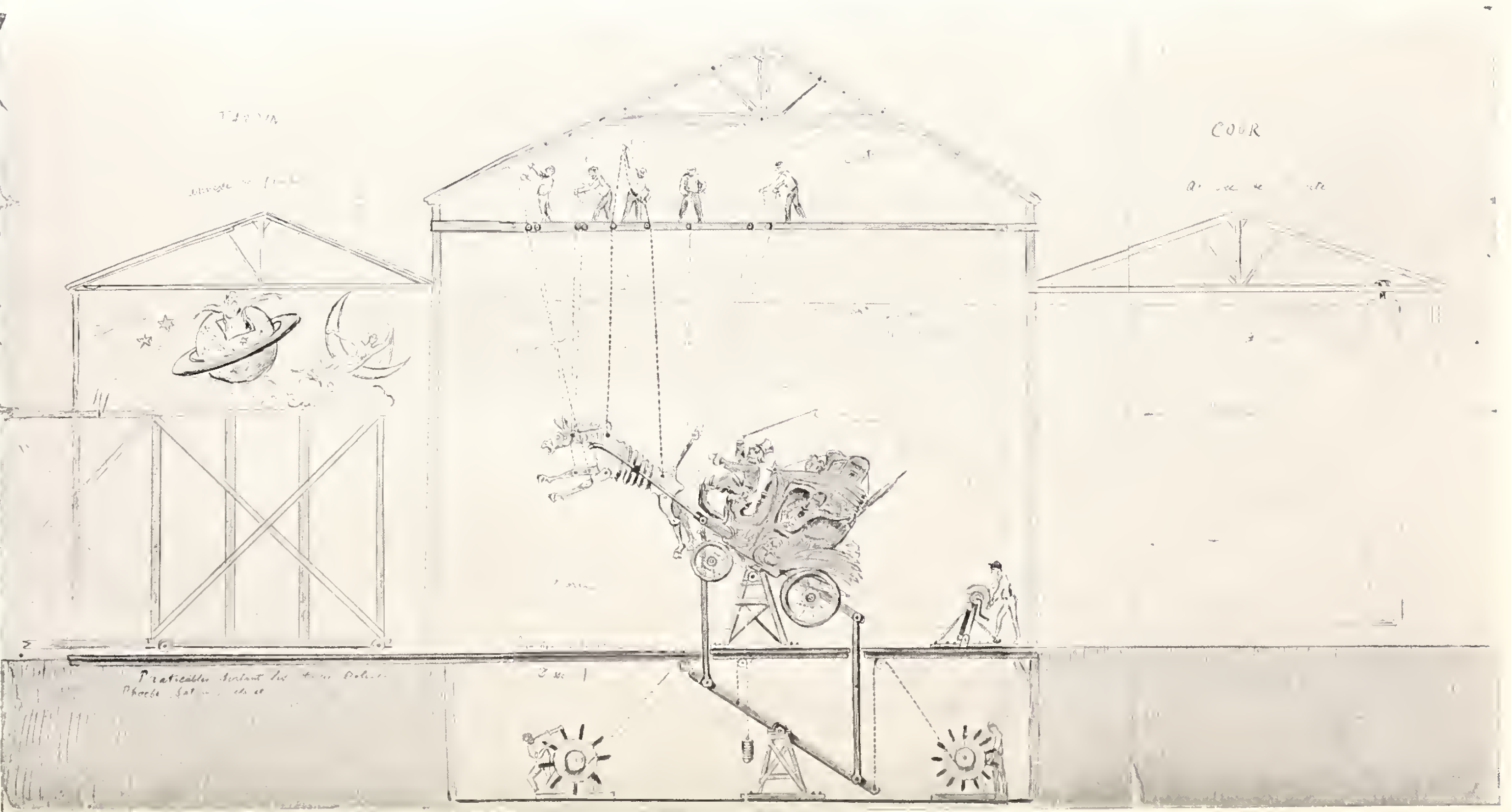
L'Éruption du Mont Pelée.



métamorphoses obtenues par superposition sur fonds noirs ou parties réservées dans les décors, puis les superpositions sur fonds blancs déjà impressionnés (ce que tous déclaraient impossible, avant de l'avoir vu), et qui s'obtiennent à l'aide d'un subterfuge dont je ne puis parler, les imitateurs n'en ayant pas encore pénétré le secret complet. Puis vinrent les trucs de têtes coupées, de dédoublement de personnages, de scènes jouées par un seul personnage qui, en se dédoublant, finit par représenter à lui tout seul jusqu'à dix personnages semblables, jouant la comédie les uns avec les autres. Enfin, en employant mes connaissances spéciales des illusions, que vingt-cinq ans de pratique au théâtre Robert-Houdin m'ont données, j'introduisis dans le cinématographe les trucs de machinerie, de mécanique, d'optique, de prestidigitation, etc.., etc... Avec tous ces procédés mêlés les uns aux autres et employés avec compétence, je n'hésite pas à dire qu'en cinématographie, il est aujourd'hui possible de réaliser les choses les plus impossibles et les plus invraisemblables.

Quoi qu'il en soit, c'est le truc intelligemment appliqué qui permet de rendre le surnaturel, l'imaginaire, l'impossible même, visibles, et de réaliser des tableaux vraiment artistiques qui sont un véritable régal pour ceux qui savent comprendre que toutes les branches de l'art concourent à leur exécution.

Georges Méliès.



Construction pour ***Les quatre cents coups du Diable,*** dans l'atelier Méliès.

LE VOYAGE
A TRAVERS L'IMPOSSIBLE

INVRAISEMBLABLE ÉQUIPÉE D'UN GROUPE DE SAVANTS DE LA SOCIÉTÉ DE GÉOGRAPHIE INCOHÉRENTE

Grande pièce fantastique nouvelle en 40 tableaux

Scénario, Trucs et Décors de G. MELIÈS

1. — L'Institut de Géographie incohérente. — Au premier tableau, nous assistons à une réunion extraordinaire des membres de l'*Institut de Géographie incohérente.* Ils examinent les plans d'un voyage qui devra dépasser en imprévu et en originalité tout ce que les expéditions antérieures du monde savant ont pu réaliser.

Sous la présidence du professeur Latrouille, assisté du secrétaire Moulard, de l'archiviste Lataupe, et du Vice-Président Patoche, les membres du bureau Fouinard, Ventrouillard, Laflemme, etc., etc... discutent sur la mappemonde un projet émis par le professeur Ventrouillard. On rejette la proposition : faire le tour du monde est trop vieux jeu.

2. — Plan de l'Ingénieur Mabouloff. — Le Président annonce l'entrée de l'ingénieur Mabouloff, auteur d'un projet extraordinaire.

Introduction de l'ingénieur qui prend la parole : il compte employer tous les moyens de locomotion connue (chemins de fer, automobile, ballons dirigeables, bateaux sous-marins, etc...)

L'ingénieur fait une démonstration remarquable qui rallie tous les suffrages. Il est aussitôt chargé de la construction du matériel ; le projet de voyage est voté ; et remplies d'enthousiasme, les femmes du président et de l'ingénieur, Mesdames Latrouille et Mabouloff, ainsi que le groom de la Société décident de partir avec les savants.

3. — L'Usine métallurgique. — Splendide décor représentant l'intérieur d'une usine en activité ; tout est en mouvement (volants de machines à vapeur, marteaux-pilons, bielles et pistons, fumée flottant dans l'air, etc..., le tout d'un parfait réalisme).

Mabouloff est plongé dans ses calculs algébriques. Le groom Bob, lui apporte son déjeuner du matin. Mabouloff exaspéré de son insistance, en lançant un coup de pied dans le plateau tenu par le groom, envoie théière, pain, bol, serviette et le reste aux cinq cents diables. Arrivée des membres de l'expédition projetée, venant examiner l'état des travaux. L'ingénieur leur présente un train spécial de son invention, qui sera surmonté de deux ballons dirigeables, et qui renfermera une automobile d'un système nouveau, un bateau sous-marin perfectionné, une glacière, et mille accessoires dont on verra plus tard l'usage.

4. — Les Hauts Fourneaux. — Mabouloff entraîne ses auditeurs vers une autre partie de l'usine. Il les fait assister à la fonte d'une colossale pièce de machine. Mme Mabouloff, qui regarde de près, est suffoquée par la fumée, et s'évanouit. On demande de l'eau. Un ouvrier trop zélé lui bassine la figure avec une éponge trempée dans un seau d'eau. La dame revient à elle, mais très nerveuse, et furieuse de se voir inondée, elle gifle l'ouvrier et lui lance le seau d'eau à la tête. Altercation violente, Mabouloff s'interpose entre les belligérants.

5. — La Gare de Paris-Righi-Soleil. — Les préparatifs sont terminés. Dans un décor remarquable de vérité et représentant une gare moderne, avec tout son mouvement, on voit arriver les membres de l'expédition qui prennent leurs billets. Le groom, chargé de paquets, valises, cartons à chapeaux, etc., etc..., successivement bousculé par un employé, qui le heurte avec une caisse, et par un chariot à bagages, qui l'envoie rouler dans une voiture que pousse un autre employé. Le groom irascible administre une verte correction à l'auteur involontaire de l'accident. Tout le monde s'embarque dans le train, sauf deux retardataires qui arrivent juste à temps pour se voir fermer la porte au nez. La locomotive siffle et fume. Le train part.

6. — En Suisse. — Les Montagnes neigeuses. — Le train du P.R.S. (Paris-Righi-Soleil), après avoir franchi la frontière, traverse un superbe paysage au milieu des rochers escarpés et des chutes d'eau naturelles. On le voit passer au loin d'abord, puis au premier plan sur un viaduc de fer. C'est le train spécial de Mabouloff avec ses accessoires qui lui donnent un aspect étrange.

7. — En wagon. — Le wagon contenant les voyageurs est vu en coupe avec ses divers compartiments. Les roues tournent, le train semble lancé à toute vapeur. Les lignes télégraphiques, suivant l'illusion d'optique bien connue, montent et descendent. Soudain, les trois portières des compartiments s'ouvrent ensemble, trois employés annoncent : « La Jungfrau, tout le monde descend. » et referment les portières simultanément. Les voyageurs se préparent à descendre du train.

8. — Au pied de la Jungfrau. — On voit ici l'extérieur de la gare au pied de la montagne. Décor pittoresque. Habitants du pays attendant la Société de Géographie dont la venue sensationnelle a été annoncée. Arrivée du train spécial. Débarquement des voyageurs. Des hommes d'équipe descendent l'auto du train et l'amènent hors de la gare. Sortie des membres de l'expédition acclamée par les gens du pays qu'enthousiasme tant d'audace (il est bruit partout du voyage depuis un mois dans la contrée).

9. — Embarquement dans l'Automabouloff (Système breveté en France et à l'étranger). — Les voyageurs, au nombre de quatorze, s'embarquent dans une voiture invraisemblable, garnie de colossales lanternes, d'un projecteur monstre et d'une trompe de dimensions inusitées. Le sommet de la voiture est couronné par les bagages des savants. Le groom s'installe à l'arrière. Les hommes d'équipe reçoivent leur pourboire. Mabouloff en personne prend place en qualité de chauffeur. La voiture démarre et s'élance à une vitesse immodérée.

10. — L'Auberge du Righi (300 kilomètres à l'heure). — Mabouloff, confiant dans sa machine, l'a lancée à une allure désordonnée. Au pied du Righi se trouve une auberge. L'aubergiste et son personnel aperçoivent la voiture dévalant à bride abattue et font des signaux désespérés pour prévenir les imprudents qu'une catastrophe est imminente, la route faisant un brusque crochet devant l'auberge. Peine perdue. L'auto arrive comme une trombe, défonce la muraille et pénètre dans l'auberge au milieu d'un tourbillon de poussière. (Décor très pittoresque. Chute de neige. Le mur que défonce la voiture est véritable et s'écroule sur les voyageurs).

11. — La Table d'Hote. — Nous sommes dans l'intérieur de l'auberge, vingt-quatre personnes déjeunent à table d'hôte. Tout à coup, le mur de droite s'effondre et l'auto traverse la pièce en passant sur la table dans toute sa longueur, en renversant bouteilles et carafes. Les convives frappés de terreur culbutent à terre ; la servante lâche une pile d'assiettes, qui se brise avec fracas. Les chauffeurs impassibles crient aux convives stupéfaits : « Ne vous dérangez pas, nous ne faisons que passer ». Et l'auto défonçant une fenêtre sur la gauche du tableau, continue sa course dans la campagne. (Tableau sensationnel.)

12. — 500 Kilomètres a l'heure. — Grand panorama. — Nullement ému par cet incident, Mabouloff augmente la pression et s'élance à une vitesse vertigineuse. La neige fait rage et tombe en rafales. La voiture bondit par monts et par vaux, tandis que les montagnes défilent à une vitesse fantastique. Les membres de l'expédition sont cloués sur leurs banquettes, impassibles et imperturbables. Tout à coup, la voiture gravit une pente presque à pic, et arrive au sommet du mont Righi, laissant voir, au fond du tableau, un panorama magnifique.

13. — Une culbute de 2.500 mètres. — Arrivés au sommet, les téméraires voyageurs passent par-dessus la crête, et la voiture commence une culbute terrifiante, rebondissant d'un rocher sur un autre et tombant dans le vide.

14. — Terrible Catastrophe. — (Les Guides). — (Tableau d'un saisissant effet).

La voiture, garnie de son personnel, vient s'abîmer au fond d'un précipice, dans lequel elle se brise en miettes. La toiture s'effondre, lançant les bagages dans toutes les directions. Les infortunés voyageurs sont ensevelis dans la neige sous les débris de l'auto. Mais fort heureusement une troupe de guides et d'ascensionnistes vient à leur secours et les tire de leur pénible situation. Les savants éclopés sont emportés par les guides. (*Grande nouveauté cinématographique*).

15. — Cinq semaines a l'Hopital. — Nos savants sont couchés dans une salle d'hôpital, soignés par les gardes-malades. Le président Latrouille subit la trépanation. Cinq semaines plus tard, il n'y paraît plus. Tous sont guéris, mais nullement démoralisés, ils ne demandent qu'à continuer au plus vite leur expédition.

16. — Le Train spécial de Mabouloff. — L'extérieur de l'Hôpital. Devant la porte, le train spécial. Embarquement des voyageurs. On introduit de force la grosse madame Latrouille dans le wagon, la portière étant trop étroite pour son encombrante personne. Le train part.

17. — A toute vapeur vers le sommet de la Jungfrau. — Mabouloff, furieux de n'avoir pu réaliser au Righi son audacieux projet, lance son train vers le sommet de la Jungfrau. Le train arrive à toute vapeur au sommet, le franchit, et, soutenu par ses ballons dirigeables, s'élance dans l'espace.

18. — Dans les Nuages. — Le train file dans les nuages (courant en sens inverse), en lançant dans l'air un panache de fumée.

19. — Traversée des Astres. — La nuit arrive peu à peu, le train roulant à toute vapeur franchit les astres, bolides, comètes, constellations, nébuleuses, étoiles, corps célestes de tous genres, qui semblent courir à une allure folle et pétillent dans l'espace comme un feu d'artifice.

20. — Le Lever du Soleil. — L'aube apparaît, les nuages se dissipent, le soleil se lève. Ses rayons scintillent et l'astre se rapproche. Le soleil s'éveille, une figure épanouie apparaît au centre des rayons et baille à se décrocher la mâchoire.

21. — Une Pilule désagréable. — Le train arrive à toute vapeur et s'enfourne tout entier dans la bouche du soleil. Celui-ci, après une série de grimaces comiques, se met à cracher du feu et des flammes, résultat de l'indigestion causée par cette pilule désagréable et imprévue.

22. — Télescopage formidable. — Paysage solaire fantastique du plus curieux effet. Le train tombe dans le soleil. La locomotive, le tender et les wagons montent les uns sur les autres, dans un chaos indescriptible. La catastrophe détermine à la surface du soleil une éruption volcanique, mêlée de projections de feu, et de pétarades d'étincelles d'un superbe effet décoratif. (Truc entièrement inédit).

23. — Les débris du Train. — Tous sains et saufs. — Merveilleux décor représentant le train brisé. — Les savants sortent sous les débris et après s'être comptés, reconnaissent avec joie que, malgré leur invraisemblable aventure, personne n'est blessé. Mabouloff en est quitte pour un œil poché, les autres pour des éraflures et des contusions. Les vêtements des héros de l'aventure sont en lambeaux. Mabouloff, enthousiasmé de la nouveauté du paysage, entraîne les savants à la découverte de ce pays inconnu.

24. — L'Aurore Boréale. — Les savants admirent à l'horizon une aurore boréale splendide, répandant sur les bizarres objets qui les environnent, une étrange clarté. Le paysage est formé de cristaux de formes extravagantes, qui frappent les membres de l'expédition d'étonnement.

25. — Les Eruptions solaires. — Tout à coup, pendant que les savants sont plongés dans l'admiration, la chaleur du soleil levant commence à se faire sentir. Le sol fume, des gerbes de flamme sortent de toutes parts. La chaleur devient intolérable.

26. — Une Température de 3.000 degrés. — La température s'élève de plus en plus, l'atmosphère est suffocante. Les malheureux membres de l'expédition regrettant leur équipée ôtent leurs vêtements ruisselant de sueur.

La chaleur augmente toujours, et les infortunés se voient voués à une mort certaine, après une atroce agonie, quand l'ingénieur Mabouloff, se souvient fort à propos que, dans la catastrophe, la glacière est restée intacte. C'est le salut !



27. — La Glacière. — La glacière est amenée, et tous se précipitent à l'intérieur. Mabouloff, prêt à défaillir, est resté le dernier et ne veut entrer dans la glacière que lorsque tous sont hors de danger. Mais un spectacle ahurissant s'offre à sa vue.

28. — Tous gelés. — Le Bloc de Glace. — Les savants subitement gelés sont emprisonnés dans un bloc de glace, dans les attitudes les plus grotesques. Le froid intense qui règne dans la glacière les a instantanément rendus rigides.

29. — Le Dégel. — L'intrépide Mabouloff n'écoutant que son courage, et voyant qu'il n'y a pas un instant à perdre, surmonte ses souffrances, et retirant des débris du train une botte de paille, il l'étend devant la glacière et l'allume : la flamme pétille joyeusement et la chaleur produite, jointe à celle du soleil fait fondre la glace et délivre les savants. Mabouloff leur crie de sortir et de quitter au plus vite ces lieux inhospitaliers. Il faut, sans perdre une minute, retourner sur la Terre.

30. — Embarquement dans le Sous-Marin. — Les savants, dans une course échevelée, reviennent au lieu de la catastrophe, et, parmi les débris du train, retrouvent le bateau sous-marin miraculeusement sauvé et fort peu détérioré. Ils ouvrent un sabord et se précipitent comme une trombe dans le bateau qui est resté sur le wagon où il était amarré.

31. — Au bord du Soleil. — La vapeur s'échappe, Mabouloff a mis l'hélice en mouvement. Celle-ci frappant l'air, fait rouler le wagon qui supporte le bateau vers le bord du soleil. Le wagon heurte une roche et s'arrête net. En vertu du principe d'inertie, le bateau lancé continue son mouvement, quitte le wagon, glisse sur les roches, et tombe dans le vide.

32. — Chute du Sous-Marin dans le vide. — Le Parachute. — Fort heureusement l'ingénieur Mabouloff a tout prévu ; au moment où le bateau tombe dans l'espace, un parachute, plié à la partie supérieure, se déploie brusquement et retarde la chute du bateau qui, dès lors, s'opère lentement et majestueusement.

33. — En pleine mer. — Le bateau et son parachute, dont la descente s'accélère graduellement, arrive au-dessus de la mer. Les vagues déferlent, et le bateau et son contenu s'engloutissent dans l'Océan.

34. — Les Profondeurs inconnues. — Au milieu des poissons et des algues marines, le sous-marin continue sa course, poussé par son hélice, et éclairant la route à l'aide d'un puissant projecteur électrique.

35. — A l'intérieur du Sous-Marin. — On voit alors les savants à l'intérieur du bateau, heureux d'avoir échappé au danger, et relevant le point pour tâcher de savoir l'endroit où le hasard les a jetés. Mabouloff prétend être près des côtes. Une vive discussion s'engage ; les autres affirment être en pleine mer. Mabouloff, sûr de ce qu'il avance, fait ouvrir un panneau mobile garni d'une glace. Par l'ouverture béante, on voit défiler les varechs, les animaux aquatiques, poissons, méduses, anémones, pieuvres, etc..., et grâce à l'éclairage du projecteur les savants, à l'aide d'une longue-vue, aperçoivent la terre à un demi-mille. Ils se croient enfin sauvés.

36. — Le Feu a bord. — Mais un dernier accident va leur arriver. Tandis que le mécanicien graisse sa machine (que l'on voit à gauche) un tuyau de vapeur vient à crever. Un incendie se déclare. Branle-bas général, les savants tentent des efforts surhumains pour éteindre le feu à l'aide de seaux d'eau.

37. — L'Explosion. — Tout à coup, une formidable explosion a lieu. La chaudière saute et le bateau est pulvérisé.

38. — Rejetés sur la cote. — Dans un port de mer, les matelots se livrent à leurs occupations habituelles. Ils sont soudainement renversés et jetés à terre par l'explosion du sous-marin qui vient de se produire à une centaine de mètres du rivage. Un morceau de bateau tombe au milieu d'eux. Les marins se relèvent effarés et se précipitent pour reconnaître l'étrange épave qui vient de tomber du ciel. Ils sont stupéfaits d'en voir sortir les savants qui, par un hasard providentiel, ont été enlevés parmi l'espace, dans les débris du bateau, et sont retombés à terre avec lui, sans blessures graves. Le groom lui-même, qu'on cherche en vain, un instant, sort en riant d'un hublot défoncé.

39. — Réception enthousiaste. — Les savants, dont chacun sait l'aventureux voyage, sont reconnus par la foule, acclamés et portés en triomphe. Mabouloff, sur les épaules de quatre robustes matelots, brandit avec orgueil l'hélice du sous-marin, qu'il vient de retrouver à terre et qu'il gardera comme souvenir de son incroyable aventure.

40. — Retour a la Société de Géographie. — Les savants, après s'être remis de leurs émotions et avoir endossé leurs habits de gala, se rendent en grande pompe à l'Institut pour décrire leur voyage aux membres trop craintifs qui ont refusé de les suivre. Ils sont accompagnés de toutes les notabilités du pays, Généraux, Amiraux, Ministres, Députés, Savants, dames du grand monde, etc... Fanfare, troupes, grand défilé. Ils montent l'escalier monumental de l'Institut.

Ils pénètrent dans la grande salle des séances où les attend une foule de spectateurs enthousiastes, et malgré leur invraisemblable témérité, reprennent modestement leurs travaux habituels, comme si rien ne s'était passé, sans prêter la moindre attention aux bravos dont ils sont l'objet.

Georges Méliès.

DEUX VOYAGES DANS LA LUNE



La Femme dans la Lune, par Fritz Lang. *Ufa*



Le Voyage dans la Lune, de Georges Méliès.

LE CINÉMA ET LES MŒURS

LA VILAINE QUERELLE DU CINÉMA PARLANT

PAR

JEAN GEORGE AURIOL

Il faut dire qu'on ne s'y attendait pas plus que ça. Seuls quelques électriciens privilégiés ajoutèrent foi aux premiers rapports. Mais quand le bruit du lancement du cinéma parlant se répandit sérieusement dans le monde, comme une fausse nouvelle, comme une déclaration de guerre, nous sentîmes tous les souffles courts ou fétides se diviser en troupes qu'une suffisance improvisée ou des revendications sordides rendaient toutes plus minables les unes que les autres.

Ceux qui avaient réussi à se donner quelque autorité en la matière, ceux qui, grâce à une plume académisable, avaient été précipitamment élus par les gens qui en avaient assez d'aller aux Ursulines sous un pseudonyme, crurent de bon ton de prendre leur air le plus dégoûté. Firent comme eux les malingres qui avaient fait tant d'efforts à la fois pour écarter un peu leurs œillères et pour réduire assez le champ pour que leur misérable talent n'y eut pas froid ; et tous ceux qui tenaient le coup à cause d'un malentendu toléré à force de mesquinerie, ceux qui croient grandiose d'opposer l'Art et la mécanique et enfin tous les gratteurs de cordes et autres fonctionnaires touchés par la question.

En face, se dressèrent les concurrents du championnat de Comme-je-l'avais-prévu, journalistes qui, la tête la première ou après plus amples renseignements, se sont jetés avec gloutonnerie sur cette nouvelle et inespérée Poudre à faire pondre. Sans tarder se joignirent à eux les stylographes à taximètre, officiels et



Fox

L'admirable MARY DUNCAN, dans le film de FRANK BORZAGE, ***The River (La Femme au Corbeau)***
cf. DU CINEMA. N° 3, l'article de Michel J. Arnaud.

corporatifs, puis, tout de suite, les prévoyants, les pensent-vite, les gens qui marchent avec leur temps. Les revanchards des coulisses poussiéreuses aussi se réveillèrent sans tarder, espérant encore caser une réplique, un gosier, une livre de blanc-gras rajeunisseur.

En quelques jours, toutes les vieilles pancartes de circonstance furent repeintes à neuf et tous ces messieurs, prêchant chacun pour la reconstruction de leur clocher, ne perdirent pas une occasion de nous ternir les oreilles avec les grossières formules : *capitaux engloutis, invasion américaine, loi du progrès, genre inférieur, art du verbe-vertu latine, musique de sauvage, des millions dans la bouche, protégeons notre langue, que diable ! des milliers de chômeurs, mais le théâtre !* Sans compter les lâchetés du genre *tout à rapprendre, on s'y était fait, et moi qui n'ai pas de voix, ça ne durera pas, mettons-nous y vite des fois que ça nous réussisse mieux.*



Ces manifestations pitoyables nous ont permis d'avoir de nouveaux renseignements, des opinions fraîches sur nos contemporains.

Y avait-il autre chose à faire qu'attendre avec plus ou moins de gourmandise, que chercher à savoir si l'invention était belle, si le procédé était fidèle, obéissant, agréable, si l'on allait pouvoir entendre des cris, des bruits, des voix ? Il s'agissait de savoir comment on se défendrait contre l'illusion des paroles prononcées, contre le haïssable mensonge des mots, contre les mirlifichures d'une immonde littérature dramatique entretenue, perfectionnée, régulière, à la mode, comme une jolie voiture de série.

Il était important de savoir avant tout le reste si le metteur en scène n'allait pas être encore plus sûrement trahi qu'auparavant, si sa vision, son hallucination n'arrivant sur l'écran qu'après un nombre d'étapes plus considérable n'allaient pas risquer d'être, cette fois, infailliblement transformée. N'allait-on pas obliger le poète à suivre des chemins tout tracés, lui imposer un style esclave des richesses et des faiblesses immanentes des appareils cinéphoniques ?

C'est avec cette préoccupation que j'ai été amené à abandonner, avec les gens qui se demandaient, le menton dans la main, s'il était contraire ou non aux lois de l'art de faire parler des images mouvantes, ceux qui se moquaient tranquillement des recherches fanatiques auxquelles se livraient les ingénieurs pour obtenir au cinéma parlant un réalisme absolu. Naturellement j'ai toujours fui comme la peste, dès les premiers mots, ces individus à mentalité d'ouvriers-mécaniciens — la forme d'esprit au reste la plus appréciée de nos jours — qui vous déclarent que c'est pharamineux, comment ? Vous n'y êtes pas encore allés ? Mais mon cher, quel synchronisme ! Il ouvre la bouche et exactement en même temps qu'il articule « Ma-man » (nasales labiales, n'est-ce pas ?), pas

LA FEMME AU CORBEAU





MARY DUNCAN et CHARLES FARRELL *Fox*

une seconde plus tôt ou plus tard, le son parvient à vos oreilles. Je pense bien. Il est évident que les compagnies américaines ne se seraient jamais donné la peine d'exploiter l'invention s'il en était autrement. Ce sont des types de même acabit qui, dans peu de temps, iront guetter le passage de la voix de Lupe Velez sur une note qu'ils connaissent bien, sur laquelle on ne la leur fera pas, et vous verrez leur sourire satisfait, miroir aux tartes à la crème, si elle a chanté comme un oiseau et non pas comme une prima-donna. Comptant sur leur clientèle, on aura fait venir sur l'écran tel baryton dont les dents en or feront noir, dont le sourire est couturé et dont le gosier vu à la loupe nous dégoûte. Je le dis tout de suite, je n'arriverai jamais à admettre, à supporter les grimaces d'une bouche distendue par les hurlements d'opéra.

Mais revenons donc à la question du réalisme : je réclame toutes les possibilités « réalistiques ». Je suis inquiet de savoir si le crissement du gravier sous les roues d'une carriole peut, au premier coup sur le tympan, s'imposant irréfutablement à l'oreille, se distinguer du bruit d'une crécelle ou du son que donne un peigne en passant dans une chevelure électrisée par l'orage. Il faudra peut-être faire l'éducation des oreilles, mais il faut que, par leur intermédiaire, on puisse offrir à l'esprit des révélations, aussi distinctes, nuancées, impressionnantes que celles qui passaient par les yeux. Il s'agit d'avoir le vocabulaire sonore le plus riche possible, pour nous permettre de nous exprimer sans mentir malgré nous, sans être retenus ou influencés pour des raisons techniques.

Je répéterai bientôt des phrases analogues au sujet de la couleur et du relief. Je désire obtenir sur l'écran les couleurs exactes des choses, sinon je serai dupe d'un caprice chimique dont les résultats n'auront pas la séduction des couleurs « à la main » d'avant la guerre. Ah, vous pensez que je prépare des images d'Epinal. Je dis trop de choses, vous allez croire que si je prends la peine d'énoncer tout ça, c'est que je me propose d'édifier une théorie. Non. Je parle pour ma liberté, pour la liberté de ceux pour qui le cinéma ouvre une fenêtre sur l'amour, une vie, l'éternité.



Nous allons voir et entendre des histoires 100 % effroyables. L'écran va être encombré de vieilles cantatrices, de voix célèbres, de beaux parleurs. Chaque goutte d'eau tombant sur du zinc, chaque ronflement de machine, chaque friture dans la poële sera une œuvre d'art. Et je vous annonce les roucoulis, les ricanements, les dialogues narquois dans des salons bien modernes (verreries de Lalique, ferronnerie de Brandt, etc...) tout un sale attirail dramatique déterré, replâtré, pouvant toujours servir, et toute la fausseté, le détestable prestige des mots, le pouvoir lourd et trompeur des paroles creuses qui impressionnent les foules.



Fox

Folies Fox (SUE CAROL)

Mais déjà je peux à peine supporter qu'un film soit accompagné par un orchestre qui ne sait ce qu'il fait ; je veux que la musique qui accompagne un film ait un caractère obligatoire. Je veux entendre les bruits, les voix, ou ne pas les entendre, selon la volonté du metteur en scène.

D'ailleurs, dans peu de temps, vous n'aurez qu'à bien choisir vos programmes — comme auparavant. Certaines phrases auront le même mystérieux pouvoir évocateur que ces sous-titres que nous savions par cœur et que nous ne laissions jamais de prononcer avec des intonations assez solennelles qu'ils n'exigeaient nullement. « Jusqu'à quand vivrai-je ? » demandait l'étudiant au somnambule de Caligari : « Jusqu'à l'aube ». Il me semble que j'ai besoin d'entendre la voix qu'avait Pauline Starke pour dire à Lars Hanson : « Vous entendez ? Une damnée rude chance que l'enfant soit mort ».

Car les films parlants contiennent dans leurs inflexions un mystère nouveau qui s'empare de l'ouïe et de l'imagination pour nous ravir. J'ai retrouvé, avec les premiers films parlants, cette inquiétude en attendant la projection que j'avais perdue depuis les impressions à demi clandestines de n'importe quelle matinée de cinéma il y a dix ans et depuis les miracles du Ciné-Opéra — où, au milieu de cinq personnes de hasard arrivées également avant 14 heures, après les danses de Picratt ou les ébats désordonnés des Christie-girls, sont apparus, pour modifier ma destinée, Caligari, le Docteur Jekyll, Nosferatu et des femmes comme Priscilla Dean, amazone terrible, pourtant tout à coup désemparée par la piqûre à la lèvre d'une abeille cachée dans du miel sauvage.

J'allais chercher à travers l'écran une impulsion de vie magnifique, une ivresse fructueuse, je découvrais. Les limites rectangulaires de la projection n'étaient plus alors pour moi un cadre mais quelque chose comme mes mains disposées en lunettes autour de mes yeux ; et je poursuivais éperdûment ces êtres qui m'ont entraîné dans des aventures ineffaçables. Je me suis abandonné avec une curiosité presque aussi étonnée et favorablement généreuse en présence des personnages de *The Broadway Melody*, des *Folies Fox*, d'*In Old Arizona*. Je ne cherche pas à expliquer pourquoi un spectacle comme *The Broadway Melody* m'a remué, pourquoi certains passages de cette histoire à la disposition de tout le monde, transmis par des moyens encore imparfaits, m'ont ému jusqu'aux larmes. J'aimerais ce film même s'il n'avait fait que réveiller une vieille sentimentalité fragile et confuse dont j'ai le plaisir de ne pas avoir honte. Je dirai aussi d'autre part, que j'aimerais *The Broadway Melody*, que j'aimerais les *Folies Fox*, même si ces films n'avaient fait que me faire découvrir un chemin que je n'osais pas soupçonner et dans lequel je désire irrésistiblement m'enfoncer.

JEAN GEORGE AURIOL.



Metro-Goldwyn Mayer

« Vous entendez, une damnée rude chance que l'enfant soit mort. » PAULINE STARKE.

Le Maître du Bord (Captain Salvation), film de John S. Robertson.

LE METTEUR EN SCÈNE

ET

LE FILM PARLANT

Documents

par

LARS C. MOEN

et **MICHEL J. ARNAUD**

Les fonctions d'un metteur en scène de même que les qualités qu'il doit posséder sont impossibles à préciser du fait que chaque metteur en scène est un cas particulier. Il y a ceux comme D. W. Griffith qui, avant de tourner une scène au studio, font faire des répétitions d'un bout du découpage à l'autre, ceux comme James Cruze qui ne font pour ainsi dire pas répéter, ceux encore qui indiquent à chaque interprète leur jeu pour chaque scène ou ceux qui laissent à l'acteur le soin de se diriger. Et maintenant, avec le film parlant, il est encore plus difficile de donner des précisions parce que tout est encore indéterminé.

On a essayé d'employer des metteurs en scène de théâtre, des metteurs en scène de film muet ; parfois on emploie les deux ensemble, l'un s'occupant de la mise en scène proprement dite, l'autre dirigeant le dialogue.

Ce qui ressort nettement de ces expériences, c'est qu'un metteur en scène qu'il soit de théâtre ou de film muet a tout à recommencer lorsqu'il s'agit de film parlant. Un Carl Th. Dreyer, un René Clair, un Gaston Baty faisant leur premier film parlant sont ramenés au même point que le premier venu. C'est un nouveau métier à apprendre. Leur expérience les aidera peut-être, mais rien ne garantit qu'ils réussiront.

Au reste pour l'instant le rôle du metteur en scène est pratiquement réduit à peu de chose. Il n'est plus qu'une sorte de régisseur qui fait répéter les acteurs, mais la mise en scène elle-même est nettement déterminée par les techniciens, quant au jeu il reste un peu à la volonté des interprètes puisque le metteur en scène ne peut plus leur parler pendant une prise de vues.

Au début du cinéma, le metteur en scène était plus ou moins l'esclave de son opérateur de prise de vues et des limitations de l'appareil. Aujourd'hui, il est l'esclave des ingénieurs acoustiques et des limitations du microphone. Cependant le metteur en scène de film muet était peu à peu arrivé à connaître les questions photographiques aussi bien que son opérateur, et, d'autre part, presque toutes les limitations mécaniques avaient disparu. De même d'ici quelques années les metteurs en scène pourront posséder à fond les questions d'enregistrement, d'emplacement des microphones, etc... Parallèlement la plupart des défauts actuels de l'appareil sonore n'existeront plus. Le metteur en scène pourra alors être à nouveau plus ou moins le maître.

Mais actuellement le metteur en scène doit reconnaître qu'il travaille avec des moyens inconnus, et il doit donc se maintenir en collaboration aussi étroite et harmonieuse que possible avec les techniciens.



Metro-Goldwyn Ma.e .

Le metteur en scène King Vidor, Daniel Haynes et Nina Maë Mc Kinney pendant la réalisation d'***Hallelujah***, film nègre.

Son rôle n'est cependant pas réduit à néant et sa tâche a son importance. Ce qui lui incombe en premier, c'est d'étudier le découpage scène par scène, pour en extraire toutes les possibilités d'action et de mouvement, pour y trouver l'amorce d'un geste ou d'un incident qui peut accroître l'intérêt, pour y rechercher ensuite les possibilités acoustiques, dialogue, bruits, musique, et enfin de faire la synthèse de la conception visuelle et de la conception sonore. Au besoin, avec le concours des techniciens il envisage une mise en scène qui soit intéressante visuellement et acoustiquement, et qui satisfasse à toutes les exigences de la caméra et du microphone.



Le Petit Chaperon Rouge, par Alberto Cavalcanti.

Le bébé qu'on vient de baptiser conduit le char-à-banc.

Lotar.

Pour chaque scène les questions suivantes se posent : « Quels sont les sons nécessaires pour produire le plus d'effet possible ? » « Le dialogue est-il intéressant ? naturel ? condensé ? » « S'enchaîne-t-il bien avec celui de la scène précédente et de la scène suivante ? » « Y a-t-il des bruits inutiles ? des phrases sans utilité dramatique ? »

Etant donnée l'importance énorme de l'ouïe, une scène ne doit jamais manquer de sons utiles et si possible intéressants. On doit surtout ne pas oublier ce que les Allemands appellent la « coulisse acoustique » ; il y a dans la vie des bruits que nous entendons, et d'autres que nous n'entendons pas. Quand nous sommes assis dans une pièce en train de parler, nous n'entendons pas les bruits de la rue, les tramways qui passent, le tictac de la pendule, parce que

l'oreille a une propriété que le microphone n'a pas, la faculté de choisir ce qu'elle veut écouter ? Nous entendons ce sur quoi notre attention se dirige, ce que nous écoutons. Donc, si à l'écran notre attention se porte sur une pendule, il faut que nous l'entendions fonctionner, dans le cas contraire elle doit rester silencieuse.

Ayant déterminé exactement les sons que l'on doit entendre, le metteur en scène doit étudier sa mise en scène de sorte que l'on puisse convenablement placer les microphones. Pour le dialogue surtout, il faut que chaque réplique soit donnée à une distance presque fixe d'un microphone ou d'un autre.

Dans ces projets il faut aussi tenir compte de ce que l'on peut appeler « la perspective sonore » : chaque son doit sembler venir de la distance que l'appareil de prise de vues donne à son image — un idéal loin encore d'être réalisé. Ainsi, si l'on doit avoir un dialogue entre deux amoureux dans un bal tandis que l'orchestre joue, ce dialogue doit avoir lieu dans un endroit tel que la musique soit logiquement assez éloignée pour que l'on puisse entendre leur conversation sans qu'ils aient à crier.

La période d'études finie, le metteur en scène commence ses répétitions. Et cela se fait de deux façons.

La pratique la plus courante à Hollywood est de ne donner aux interprètes leur rôle que pour quelques scènes à la fois. Ils apprennent leurs répliques, on répète quelques heures et puis on tourne. De cette manière on réalise peut-être cinq minutes d'action continue par jour, pas plus, et les frais généraux de production continuent à courir pendant les heures de répétition.

Un système meilleur est celui qu'employa Roland West dans la production du film *Alibi*. West, ancien metteur en scène de théâtre, procéda exactement comme au théâtre, c'est-à-dire qu'il donna leurs rôles en entier aux interprètes ; on répéta d'abord les répliques, puis, comme au théâtre, avec des meubles quelconques figurant les décors. Et l'on ne commença à tourner que lorsque tout le monde connut parfaitement son rôle. On put ainsi obtenir dix minutes au moins d'action continue par jour, et la prise de vues et de sons dura au plus sept ou huit jours.

Les avantages sont évidents. Les acteurs de cinéma, qui n'ont pas l'habitude d'apprendre des textes, trouveront peut-être cela difficile au début, mais quel avantage pour un acteur de connaître son rôle d'un bout à l'autre, et comme il lui est plus facile ainsi de donner une continuité parfaite à son interprétation.

Avec la première méthode, la production d'un film nécessite 21 jours environ ; avec la deuxième, deux à trois semaines de répétitions et sept jours de prise de vues — avec une économie énorme.

Pendant les répétitions, le metteur en scène doit veiller toujours à ce que le dialogue soit absolument naturel, et qu'il n'y entre pas d'accents théâtraux. Mais, par dessus tout, il doit veiller à ce que l'allure ne soit pas ralentie par le

dialogue, l'allure théâtrale, il ne faut pas perdre cela de vue, est beaucoup moins vive que l'allure cinématographique.

Dans le film muet on avait coutume d'exprimer une chose par le geste avant de dire la réplique correspondante, ce qui était nécessaire, car si l'on mettait un sous-titre on coupait forcément les images montrant l'acteur disant la réplique. Mais, dans le film parlant, il n'y a pas les mêmes nécessités, il ne faut donc pas que l'on continue de la sorte. En enregistrant d'abord l'expression du visage puis les mouvements des lèvres, on retarderait par trop l'allure. Il faut que l'expression et l'élocution coïncident, et le dialogue ainsi ne nuira ni à l'allure ni au mouvement du film.

LARS C. MOEN et MICHEL J. ARNAUD.

Extrait d'un ouvrage à paraître aux éditions de la N. R. F. (*Copyright by Librairie Gallimard*)



Metro-Goldwyn Mayer.

Le Vent, film de Victor Seastrom.



Sarah Bernhardt dans ***Queen Elisabeth***, la première affiche éditée par la Famous Players Film Company.

LE CINÉMA AMÉRICAIN

ET

L'OPINION FRANÇAISE

par

HARRY A. POTAMKIN

H.-A. Potamkin dénonce ici l'insincérité d'un snobisme américain d'origine française, et il révèle aussi, du même coup, un anti-snobisme ou un autre snobisme que — même en tenant compte de l'honnêteté du raisonnement employé — nous ne pouvons approuver. — N.D.L.R.

Dans les premiers temps, l'Amérique subit l'influence de la France. Georges Méliès inventa les utilisations du cinéma et le Film d'Art consacra la vogue des « acteurs célèbres dans des pièces célèbres », idée qu'avaient eue Adolph Zukor et Daniel Frohman parmi d'autres en Amérique. Cette dernière influence date de 1912, au moment où Zukor et Frohman, avec le pionnier Edwin S. Porter, introduisirent le film de Sarah Bernhardt *La Reine Elizabeth*, tourné par Louis Mercanton. L'influence de *La Reine Elizabeth* subsiste encore, non pas dans les méthodes de travail mais dans cette politique commerciale qui consiste à engager des vedettes de la scène et à acheter des

pièces et des romans à succès. On continue à employer des vedettes de théâtre d'une façon aussi insensée que dans les premiers jours. Les Allemands ont prouvé que les bons acteurs de théâtre ne font pas forcément de mauvais acteurs de cinéma ; tout dépend de l'usage plus ou moins intelligent que l'on en fait.

A vrai dire, depuis les vieux jours de l'avant-guerre, l'influence de la France sur le travail et l'organisation du cinéma américain a été à peu près nulle. Des Français comme Tourneur, par exemple, et d'Arrast, ont plutôt subi l'ascendant du cinéma américain qu'ils ne l'ont modifié en tant que personnalités françaises. Rex Ingram, à Nice, a assimilé le cinéma français avec ses pires caractéristiques : l'immobilité de carton de la structure et la douceâtre inaction des interprètes. Il faut attendre quelque chose de ce que Feyder fera à Hollywood, mais je ne pense pas qu'il modifiera beaucoup les méthodes américaines. Maurice Chevalier, de son côté, pourra difficilement ajouter quelque chose aux comédies d'un Chaplin, d'un Langdon ou d'un Raymond Griffith.

Il y a eu cependant une authentique influence française sur le cinéma américain, sur sa conception. Elle venait de Louis Delluc et elle fut exprimée par des écrivains comme Philippe Soupault, Louis Aragon, Blaise Cendrars.

En 1917, Robert J. Coady publia aux Etats-Unis un journal, *The Soil*. Coady railla les peintres américains, il leur dit qu'il fallait rechercher l'art américain dans le baseball, la locomotive, la boxe, les romans à dix sous de Nick Carter, les dessins d'enfants nègres recueillis par lui, les bouffonneries de feu Bert Williams, l'acteur de music-hall nègre, et dans le cinéma, le cinéma de l'ouest sauvage, les sérials haletants, pleins de chemins de fer, de J.-P. Mac Gowan, « Rio Jim », et les comédies de Charlie Chaplin. Les artistes américains s'étaient toujours sentis éloignés des milieux populaires, condition dangereuse pour la création artistique. Coady s'efforça véhémentement de se rapprocher de ces milieux et d'entraîner à sa suite tous les artistes américains. Il fut en cela sans doute influencé par les artistes français qui commençaient à découvrir le cinéma américain et son énergique activité. Coady mourut et il fut remplacé dans son exaltation de l'Amérique populaire par les éditeurs de la revue *Broom*. L'enthousiasme de Coady pour la vie populaire américaine, c'était Coady le personnage, mais son enthousiasme avait été fortement stimulé par celui des Français. Dans *The Soil*, il publia des articles de Chaplin et de J.-P. Mac Gowan qui ne révélèrent pas grand'chose. Les jeunes éditeurs de *Broom* n'étaient pas congénitalement attirés par cette Amérique tout à coup découverte sur laquelle ils écrivaient. Ils enflaient leurs paroles, poussés par les éloges répétés de Philippe Soupault. L'Amérique intellectuelle avait eu, ou feint, un mépris supérieur pour le cinéma. Je crois que ce fut seulement quand Frank Harris révéla que Charlie Chaplin avait lu la vie d'Oscar Wilde et sympathisé avec les prisonniers politiques que les milieux cultivés et les « radicaux » découvrirent que Chaplin était un artiste. De cette estime pour Chaplin date seulement le début d'un mouvement d'intérêt pour le cinéma chez les intellectuels américains. Les Chaplinophiles français ont intensifié cette estime à tel point qu'il

existe maintenant pour Chaplin une sorte de culte qui, en dépassant ses possibilités, l'étouffe. En général, cela a été le résultat de tous les enthousiasmes répandus par la France sur le cinéma américain. En 1923, c'était Soupault, en 1929, ce sont les salles spécialisées de Paris. Des films comme *Lonesome et A Girl in Every Port* deviennent de l'art en France, et si quelqu'un les dédaigne, il passe pour snob. 1929 continue l'usage de 1923.

En 1923, Soupault écrivit dans *Broom* (1), de sa manière brillante, que le cinéma américain était arrivé juste à temps pour prévenir un complet dégoût. « Le sourire de Pearl White apparut sur l'écran, ce sourire presque féroce annonçait les bouleversements venus du Nouveau Monde. » William Hart était découvert, et le mélodrame de la vie domestique. Et puis Charlie Chaplin ! « d'un coup de sa canne, tel un magicien souriant, il a su donner au cinéma une réelle vigueur et un sens nouveau. Tous les films qui sortirent à cette époque des studios de Los Angelès savaient plaire. C'étaient les longues chavauchées sans un mot, sans un geste inutile, les rapts sensationnels. C'étaient des films de Douglas Fairbanks, de Rio Jim. C'étaient les histoires compliquées de banques, de trusts, de mines d'or. Un immense bureau silencieux et la tête d'un homme armé d'un cigare, qui pense, et sa pensée devient tous les Etats-Unis, toute l'Amérique, le monde entier. »

Il était bien de dire ces jolies choses. Mais c'était dangereux : c'était le cinéma américain pour un Français ; il trouvait là quelque chose dont il avait besoin. Mais pour les Américains c'était de la flatterie et ça dépassait le fait que ce qu'on y exaltait était le mythe de l'Amérique. Tout art commence avec une mythologie, *commence* seulement. Les jeunes éditeurs de *Broom* assimilèrent l'appel de Soupault. Matthew Josephson, écrivant sous son nom et sous celui de Will Bray, Slater Brown, Malcolm Cowley, Robert Alden Sanborn, qui avait été associé avec Coady, et d'autres, construisirent une Amérique qui, en réalité, était une Amérique imaginée, souhaitée. Ils voulaient être d'accord avec leur terre. Mais ils confondirent le point de départ avec le but. Josephson considéra les mots de Chaplin comme la clé de la dynamique du cinéma : « la comédie de cinéma a connu dès le début cette vitesse, et le mouvement rapide des objets est essentiel au cinéma. Le film a besoin de vitesse, pas nécessairement dans les limites du mouvement rapide, mais dans une combinaison de circonstances. » Josephson ne comprit pas que Chaplin parlait là d'une seule espèce de film, le film américain, et cela ne prouve d'ailleurs pas que Chaplin a défini la nature absolue du cinéma américain. La bouffonnerie et la vitesse ont fait les films de Fairbanks et de Llyod, mais ne sont pas les rythmes exclusifs du cinéma, qui est plus profond. Josephson demandait qu'on appliquât les méthodes d'improvisation de Chaplin pour faire les films « sérieux ». Il ne voyait pas que, en dépit du scénario et du découpage, le film américain a souf-

---

(1) Cf *Du Cinéma* (N° 1) où, sous le titre *Quand Chaplin apparut*, un article de Philippe Soupault contenait les citations qui vont suivre.

fert de trop de spontanéité et d'accidents ; on avait plutôt besoin d'une méthode aux règles précises. Le système d'improvisation, comme l'a indiqué Murnau, peut seulement convenir à un homme comme Chaplin qui conduit le film à son gré parce qu'il possède en lui-même l'histoire personnelle qu'il joue et met en scène. Et n'est-il pas possible que l'insuffisance de Chaplin comme directeur, suggérée accidentellement par Gilbert Seldes — qui continua la campagne de Broom — et plus emphatiquement par Alexander Bakshy soit due à cette manière *en route* ?

Influencé par les Français et par l'esprit de Coady, *Broom* reproduisit d'inoffensives photos de films de série. Il est vrai que Slater Brown observa dans le même numéro : « il apparaît clairement à toute personne intelligente que le cinéma est à présent dans un état voisin de la presque complète paralysie. » Mais dans cette sorte de rectification, Brown était aussi sous l'influence des expérimentalistes français. Il parla de « mouvement déformant », mais ne toucha pas au cœur du cinéma américain qui était le cinéma adoré par Soupault, « le plus grand du monde ». Mais valait-il d'être découvert avec tant d'enthousiasme ? C'était le mythe, la légende, la forme primitive, matière brute qui attendait d'être transformée. Les mythes populaires doivent servir aux artistes, mais il faut que ceux-ci les traduisent, les stylisent. Les films américains sont riches en possibilités, aussi riches que les drames du Moyen-âge. Mais les



Fox

Les Films de Tom Mix.

Américains ont un esprit trop direct pour les utiliser, les recomposer. Le cinéma américain est littéral ; c'est pourquoi l'improvisation y a tenu une si grande place. Mais n'y aura-t-il pas un artiste qui pourra voir le vieux cinéma, le western, le splapstick, le « boulevard », comme des mythes transformables, et construire avec un film robuste et plein de couleur. Si le metteur en scène de *Jesse James* avait eu ce point de vue, quel film il aurait pu faire ! Il nous a donné seulement un habituel Fred Thomson, un mélange de Tom Mix et de Douglas Fairbanks. Les « western » plaisent parce qu'ils satisfont chez tout le monde des superstitions romanesques. Dans le même ordre d'idées les films de Menjou attirent l'œil romanesque des Français. Ce n'est pas parce que Menjou est d'origine française, ni parce que son metteur en scène et son scénario viennent de France, mais parce que lui, l'acception américaine du français viveur, est aussi éloigné du français réel qu'il l'est de l'américain. Menjou est un mythe américain, il pourrait être un des éléments d'un art cinématographique américain. Alexis Granovsky, empruntant au vieux théâtre juif le caractère crûment rendu du juif riche, réussit à construire une pièce pleine de couleur qui avait en même temps une unité de rythme. Je demande qu'on utilise le cinéma américain de la même façon.

L'enthousiasme français n'a guère modifié les habitudes du cinéma américain. Soupault n'avait pas besoin de se tourmenter au sujet du succès de *Caligari* en Amérique. Comme l'a dit Gilbert Seldes, cela influença la critique et, j'ajouterai, cela permit aux cinémas spécialisés de vivre, mais *Caligari* n'apporta aucune modification au travail des studios ; les Américains n'ont pas cette sorte d'inspiration fantastique, ils sont incapables de la dégager. *Caligari* fut simplement une date, et c'est heureux, car à Hollywood on emprunte les inventions des autres avec beaucoup de maladresse : on y a gâché en peu de temps l'angle de prise de vue et, actuellement, les procédés français de l'image multipliée et de la série de surimpressions sont employés à tort et à travers, en particulier dans les films de Paul Fejos.

Mais où trouve-t-on l'influence de l'opinion française sur la critique américaine maintenant ? L'enthousiasme des collaborateurs de *Broom* était plus théorique que réel, on le voit en constatant combien peu de temps vécut l'intérêt qu'ils portaient aux arts populaires. A présent ils ne parlent relativement plus de tout cela. Gilbert Seldes continue en partie à répandre l'esprit de *Broom* et, à New-York, il existe un certain nombre de jeunes écrivains qui font profession de leur admiration pour le cinéma. Quelques-uns d'entre eux ont même fait du cinéma leur métier. Mais il manque à la plupart une connaissance de l'histoire du cinéma et la faculté de penser sans confusion. S'ils font de grands discours sur la plastique, ils n'ont qu'une faible idée de ce que le mot plastique signifie, car ils ne sont pas assez familiers avec les autres arts.

Enfin, la critique cinématographique en général en Amérique est non seulement aussi prétentieuse, mais aussi fantasque qu'elle l'est en France.

Harry A. Potamkin.

CHRONIQUE DU MAUVAIS ŒIL

par ANDRÉ DELONS

S'il allait tirer ? Oui vraiment, sans qu'il y paraisse plus d'abord qu'une très surprenante situation comique, s'il allait tirer, Harry Langdon aux petits yeux, sur la fiancée innocente et d'ailleurs parfaitement hystérique qui se livre avec l'ingénuité d'une sottise affolante au pistolet décidé que cache ce petit garçon sans pareil ? C'est dans le film *Sa dernière culotte ;* c'est du film *Sa dernière culotte* que je vous parle.

Entre autres merveilles, dont la moindre n'est pas d'offrir au spectateur qui n'y comprend goutte un scénario d'une grande et précise beauté, voilà que soudain se présente au mauvais-œil une situation presque jamais vue et presque jamais osée, dont celui-ci se récrie très haut et se récriera longtemps. Il s'agit en effet d'un certain petit Harry qui ne veut pas se marier avec la femme indifférente qu'on lui tend de force, afin de délivrer d'abord, puis d'épouser celle qui l'éblouit et dont il croit avoir l'amour. Nous y sommes. L'heure est grave, et qui plus est, urgente. Un pistolet de fort calibre est là, qui traîne sur une table. Harry ferme les yeux, et ourdit aussitôt le rêve suivant : il entraîne dans les bois sa fiancée à l'instant même. Là, il lui fait fermer les yeux, et compter jusqu'à trente, sous prétexte de jouer. Alors, s'écartant de quelques pas, il sort le pistolet, vise calmement, tire et tue. Le voilà libre. Il s'échappe. Nous y sommes. Voilà un rêve bien audacieux, mais qui n'est pas sans exemple de par le monde. Et si l'on sait en outre la timidité, la gaucherie bien connues, la détresse adorable du héros ici en cause devant les gestes, les décisions et les paroles, on voudra croire, bien sûr, au badinage cruel d'un esprit qui s'étiole dans les fausses perspectives de l'imagination. Nous y sommes.

Oui, mais voilà : trois minutes plus tard, l'enfant ouvre les yeux, s'assure du pistolet, va chercher la fiancée dans son étable, la prend par la main et l'emmène dans les bois (comme tout à l'heure). « Fermez donc les yeux, ma chérie, et veuillez compter jusqu'à trente. » Comme tout à l'heure il prend du champ, sort son pistolet, et vise. La fiancée compte 26, 27, 28, 29... Il fronce les yeux, s'enhardit, raidit le pouce et l'index. Je dis que c'est là sans aucun doute un des moments les plus grandioses du cinéma, un des plus surprenants aussi. C'est tombé sur moi comme une douche ou comme un écureuil. Impossible de s'y tromper. Il me faudrait rassembler ici même l'invocation de quelques films dont il serait vain de redire les noms pour trouver une aussi grande rigueur morale, un enchaînement aussi pur et aussi subversif de l'acte désiré à l'acte qui s'accomplit, une image de scandale tirée si simplement du fond des tiroirs secrets de la poésie, du comique et de l'amour, jusqu'à la lumière même du fait. Il convient peut-être d'ajouter que j'étais alors assez dégoûté des films et assez prêt à n'en plus rien attendre. Dès lors, le pistolet braqué par Harry Langdon



First Nationa ·

Long Pants (Sa Dernière Culotte), film d'Harry Langdon.

relevait tout espoir, et le mauvais-œil se prit à dire : « S'il tire, le cinéma est sauvé ». Il n'a pas tiré, mais le cinéma est sauvé tout de même. En effet, seuls les pièges à loup, les arbres-massues, le désordre des feuilles mortes, l'empêtrement des dix-doigts et les nombreux volte-face de la jeune personne, le tout amenant à la confusion et à la mêlée des éléments du drame, ont retenu le coup de partir. C'est pourquoi je dis que la fiancée est tombée raide morte, que Harry Langdon s'est enfui vers la liberté, que le médecin de la famille a constaté le décès et le chef du district la disparition, et que le cinéma est sauvé.



Non, non, ce n'est pas fini avec les vieux films, et j'entends par là, non pas leur date de naissance, mais l'abandon qu'ils font d'une actualité souvent dégoûtante au profit des toujours glorieuses histoires de misère et d'amour qui soufflent à l'entrée de certains magasins-des-accessoires, tirelires d'épopées adorables, sanglantes ou bêtes.

C'est ainsi que... *Le maître du Bord*, où jouent, avec la complicité des passions, Lars Hanson, Pauline Starke et Ernest Torrence. Je m'arrête devant ces acteurs. J'espère que vous allez rire, si je dis qu'ils sont « shakespeariens ». Mais je m'entends. Et j'entends aussi la terrible romance tirée par ce géant de capitaine d'un violon qu'il écraserait sous ses doigts, alors que les forçats grondent dans la cale, et pour charmer par la terreur la belle, la sauvage passagère clandestine qui l'écoute avec une moue d'épouvante, et songe aux moyens

d'échapper à ce délire, elle et son splendide compagnon d'infortune qui gémit dans les fers par sa faute.

J'aime aussi par dessus tout ces vents infidèles ou fidèles qui portèrent à la côte, à la fin d'un singulier périple et d'un grand orage, les personnages de cette histoire, une nuit de l'Ecosse puritaine et de la marine à voiles, les remporta vers l'Equateur, et continuent d'emporter avec eux certains enthousiasmes de mauvais goût pour la grandiloquence, la simplicité, le charme des chevelures dévallantes et des poignards suspendus sur l'abîme.



Un gosse qui tombe du ciel, il y a là de quoi rire ; surtout lorsqu'il s'agit d'un film vraiment drôle comme celui-ci, et vraiment saugrenu, où l'on voit un bébé, lequel s'en fout d'ailleurs mais pleure abondamment, tomber des bras de sa mère dans ceux de Conrad Nagel puis passer par une série de bras divers et toujours trépidants, enfant-paquet, judicieux accessoire pour tenir tout un monde en haleine et provoquer les aventures du plus haut goût. La caricature d'une femme détective spécialisée dans la recherche des enfants de contrebande est bien instructive. Voilà, dirai-je, une comédie charmante, dont le propre est de se dérouler sous le signe d'un humour éclatant, si rapidement, si follement, si faussement, que le spectateur est aussitôt berné dans sa joie même, c'est-à-dire qu'il rit toujours en retard sur l'image présente, tente de la rattraper, s'essoufle et enfin s'abrutit. Cela n'est pas négligeable.



Enfin, et d'autant plus que des esprits toujours portés à la dépréciation d'ordre historique qui consiste, l'auriez-vous cru, à « replacer » une œuvre dans l'ombre de celles qui l'ont ou précédée ou suivie mais plutôt suivie c'est plus sûr, enfin, je tiens particulièrement à saluer une femme étrange et admirable, Olga Podlesnaïa, dans un film d'une parfaite et insolite grandeur : *Le démon des steppes.*

Il laisse sur son passage une marque brûlante, quelque chose comme le tatouage profond et simple qui sillonne les bras révoltés des hommes parmi lesquels, dans je ne sais quel vent de terre, de steppes et de sauvagerie, dans quelle écume de sang et d'espace la femme-bandit se fraie un chemin, à coups d'épaules, de talons et de passions. Je ne pense plus du tout, croyez-moi, à Tom Mix, la fameuse attraction du cirque Barnum, Bailey et Co. *Le démon des steppes* est un film dont il est permis de dire que nous n'aurons plus jamais l'équivalent. Il disparaît dans le brouillard comme ses cavaliers dans la brume. C'est un film d'aurore et de brutalité, comme il peut s'en lever parfois sur certains pays qui limitent deux mondes, mais dont la frontière est et sera toujours magnifiquement trouble (1).

---

(1) Je range à ses côtés un film qu'on ne verra sans doute jamais dans les salles de Paris, « *Dura Lex* », qui est joué par une femme prodigieusement laide et émouvante, sur d'autres confins sauvages, avec la stupeur de quelques hommes traqués, pour tout sommeil.

" Marianne "

dans

La Nouvelle Babylone

une histoire qui se passe sous la Commune

réalisée par G.-M. Kosintzev et L.-S. Trauberg.



Sovkino-Derussa.

Les sous-entendus diaboliques ne sont pas mon fait, mais le jeu des expressions et des coïncidences verbales n'en a pas moins la plus singulière importance. Un jugement moral, un dérèglement non dissimulé de l'admiration et de l'humeur, le cinéma « visé » comme on viserait une cible douée d'échos et pourtant transparente (2), ce sont les motifs qui conduisent le mauvais-œil, lequel a toujours donné foi au principe suivant, et que je vous prie de noter une fois pour toutes : il n'y a pas d'écran sans regard.

ANDRÉ DELONS.

---

(2) Belle image, et parfaitement adéquate au cinéma parlant et sonore.

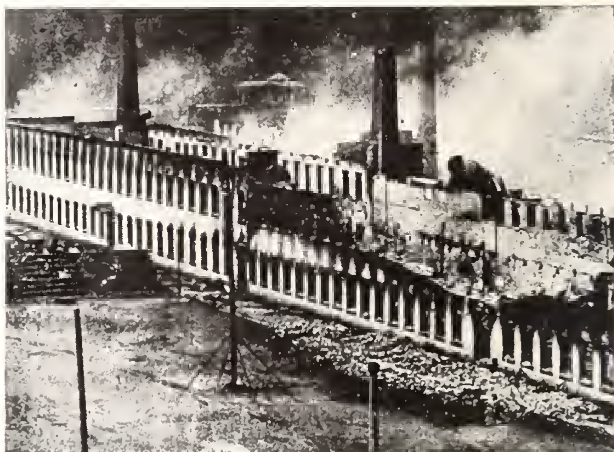
ACTUALITÉS

International M. G. M. News

On vient d'installer à la prison de Sing-Sing (U. S. A.) des appareils pour la projection des films parlants. A la prison de San Quentin, il y a également des séances de cinéma pour les femmes et les malades. Les hommes n'ont plus accès à la salle depuis que plusieurs d'entre eux ont profité de l'obscurité pour se battre. Ils aimaient particulièrement les films policiers et se plaisaient à discuter de la technique des coups qui y étaient accomplis.

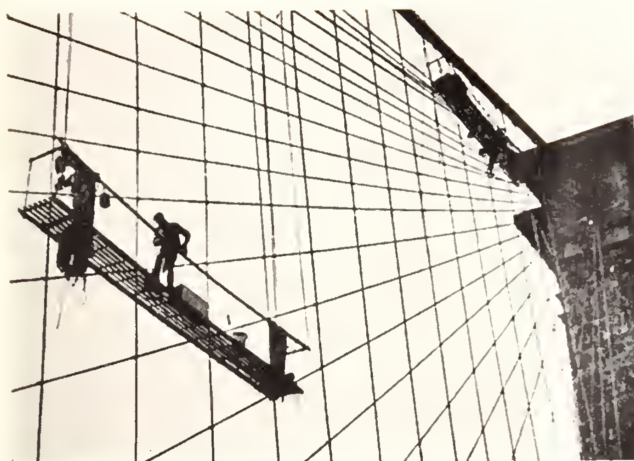
La prison d'Auburn (Etat de New-York) était une célèbre prison pénitentiaire dotée d'un régime spécial : vie en commun pendant la journee, silence obligatoire, etc.

Les prisonniers se sont révoltés et ont mis le feu aux bâtiments. (N.D.L.R.).





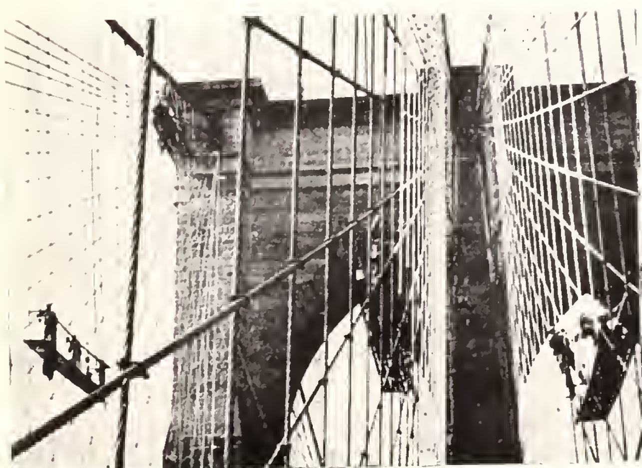
Après l'incendie de la prison d'Auburn : la police garde les décombres.



La toilette et l'entretien du Pont de Brooklyn.



New-York



International M.G.M. News

LA REVUE DES FILMS

TEMPETE SUR L'ASIE, par Vsevolod Poudovkine (*Meschrabpom.* Pax-Film).

Un producteur français, à qui l'on présentait *le Cuirassé Potemkine,* crut jadis devoir remarquer : « Si l'on supprimait certaines scènes (les scènes de révolte), quelle belle marine celà ferait ! »

Ce personnage, cynique et naïf à la fois, peut aujourd'hui se réjouir : son vœu semble avoir été entendu ; mais l'extraordinaire est que, destiné aux censeurs français, il ait été exaucé, au moins partiellement, par les réalisateurs soviétiques de *Tempête sur l'Asie.*

Une marine, non certes : mais sur les plateaux de Mongolie, dans le Pael et le désert, quel spectacle splendide offre ce film. Documentaire et artistique, n'omettant ni les danses rituelles, ni la danse laïque et acrobatique du sabre, tournant autour des huttes qui bordent le désert de sable, n'oubliant aucun morceau à effet, employant tous les procédés possibles de prise de vues et de montage... film d'une technique éblouissante et d'une réalisation parfaite. Les acteurs sont d'excellents acteurs. L'interprète, qui joue Timour, tombe plastiquement évanoui, comme on fait à la Comédie-Française, en renversant par surcroît un aquarium dont les poissons se débattront auprès de lui : gros plan. Et, bientôt ragaillardi, revenant au cinéma, il jouera les Douglas Fairbanks dans une poursuite bondissante.

Sans doute certaines scènes plus directes, la mort du chef des révoltés ou l'exécution de Timour dans la montagne, dégagent un émoi plus âpre, et font souvenir que ce film veut être révolutionnaire. Mais l'émotion de *La Mère* et surtout du *Potemkine,* films sans apprêt, aussi brutaux, spontanés et élémentaires que la révolte des moujiks ou des marins affamés — cette émotion, qui s'exprimait par la seule précision des gestes et la succession nécessaire des épisodes, est abolie maintenant par excès d'art et de technique.

Le miracle du *Potemkine* exploité consciemment, comme un thème de rhétorique, marque les concessions de ce film. Et la censure, qui s'y connaît en besognes policières, a pu, pour donner son visa, châtrer encore quelques sous-titres, et naturaliser russes les troupes coloniales anglaises.

Robert Aron.

UN CHIEN ANDALOU (1), par LOUIS BUNUEL (Studio-Film).

Lorsqu'il y a quelques années nous nous efforcions à prouver qu'un film pouvait se passer de sujet, il fallait justifier les documentaires, ou ces bandes qualifiées à tort et à travers de « films purs » (encore une fois, ce ne sont pas seulement des essais), il fallait entendre qu'un film peut n'être ni romancé, ni anecdotique.

En dépit d'un médecin musicographe qui élaborait maintes risibles confrontations symboliques, et une esthétique de la musique visuelle, quelques manifestations particulièrement abstraites de la poésie obtinrent d'être considérées comme une possibilité du cinéma. L'insolence des gens de théâtre et romanciers à l'affût d'adaptations valait, à cette époque, qu'on prît la peine d'une telle démonstration, vouée par la suite à un gros succès.

Parce que, depuis, sous prétexte de *cinéma* et pire, de *cinéma pur,* mots qui aujourd'hui menacent de devenir tabou à l'égal des autres dénominations artistiques, on propose comme chefs-d'œuvre des acrobaties d'ordre purement technique, le moment est venu de revenir sur la question du scénario.

Je m'excuse beaucoup auprès des pauvres gens qui ont assimilé, seulement quatre ans en retard, ce qui, à ce moment, était une réaction de défense contre les pires traditions du cinéma dramatique déjà établies, et en ont désormais tiré un système bien commode qu'il va falloir reviser.

Je m'explique sur des exemples. Le *Ballet mécanique, Jeux des reflets et de la Vitesse, Emak-Bakia,* films sans histoire, n'en nécessitaient aucune. L'absence d'affabulation logique ne représente aucune abdication de l'esprit. Au contraire, la vulgarité du sujet est l'indice le plus sûr de la bêtise. Car c'est ici qu'il faut choisir. Si vous racontez une histoire, il est indispensable qu'elle soit belle. Ainsi, dans le *Dernier des hommes,* la technique propre du cinéma : découpage, prise de vue, montage, était poussée à l'extrême, dans le dessein pourtant bien simple de nous raconter une lamentable aventure de portier galonné. Ce film où, parmi quelques sentiments peu dignes d'attention, intervient notamment le goût de l'uniforme, où la douleur du portier défroqué est jetée en pâture aux attendrissements des gens de maison, n'a jamais pu intéresser que quelques cuistres pleurnichards.

Thème, thèse, sujet ou anecdote, je voulais en venir à l'importance du scénario et au *Chien andalou.*

Ce que confusément nous attendions, la confirmation qu'aucun échafaudage théorique ne peut remplacer, Louis Bunuel et Salvador Dali, scénaristes, nous l'apportent avec un film d'une logique abasourdissante.

Le « siècle de l'œil », annoncé par certain littérateur avec ces allures de prophète qui sont bien le sommet du ridicule, a tout juste duré le temps d'une plaisanterie. Dans la première minute de son film, Bunuel d'un coup de rasoir enfonce dans les orbites leurs yeux luisants, aux voyeurs-de-belles-photos, aux

---

(1) *Cahiers d'Art,* 1929 - V.

amateurs-de-tableaux, aux chatouilleux-de-la-rétine. Aucune confusion possible d'ailleurs, la suite ne vise jamais à l'harmonie.

Louis Bunuel, tout pittoresque mis à part, possède ce qui peut nous séduire dans le caractère espagnol à travers la vérole de l'esprit latin, je veux dire une violence sans espoir, un enthousiasme à crever les barrières sans but, cette force vive qui entraîne les hommes véritables vers les problèmes les plus angoissants. De métamorphose en métamorphose, de disparition en disparition, il se sert de notre œil pour nous mettre sans cesse en présence de lui-même et de nous-même.

On vantera son imagination et sa cocasserie. Ce sont toujours les mêmes qui s'y trompent. Il n'y a pas ici d'invention mais seulement la lucidité propre aux poètes qui permet de déceler sous les apparences quelques points de contact dramatiques entre l'esprit et le monde, quelques combinaisons insolites mais vraies. L'enchaînement des faits rappelle la nécessité absurde mais implacable du rêve, dans la mesure où l'association des idées et des images y paraît automatique.

Et si une force nouvelle de l'humour se manifeste, inconnue des humoristes professionnels, c'est autant qu'on peut ranger sous un vocable prostitué ce qu'il y a de commun dans *Entr'acte*, *l'Armoire à glace un beau soir*, *Picratt chez les sirènes* et *Alice in Wonderland*, c'est-à-dire un état d'esprit qui conditionne la poésie.

Ce qui précède me permet, en fin de compte, de noter que le travail cinématographique de Bunuel, rigoureusement subordonné au sujet, participe de l'esprit du film. Sa simplicité et la perfection qui régissent le découpage, la photographie et le montage, la maîtrise évidente de la mise en scène que dénotent les décors et les interprètes, la continuité de l'action, font figure non plus de métier, mais de style.

M. Pierre Batcheff, autrefois astreint à des rôles idiots, déjà révélé par René Clair dans *Les deux timides*, fait preuve ici d'une sensibilité et d'une intelligence qu'il est impardonnable d'avoir dissimulées si longtemps.

Pour qui connaît un peu les mœurs de salles spécialisées et de spectateurs d'avant-garde, gens qui raffolent d'être violés, il est facile de prévoir à Bunuel un joli succès de snobisme. Puisse-t-il en profiter sans jamais en être dupe.

J. Bernard Brunius.

LE FIGURANT (Spite Marriage), de Buster Keaton, par Edward Sedgwick (*Metro-Goldwyn Mayer*).

On peut dire « les films de Buster Keaton », car toutes les histoires où il se trouve sont marquées d'un bout à l'autre par sa fascinante personnalité. Qu'il se nomme Eddie Cline, Donald Crisp, Charles Reisner ou Edward Sedgwick, son metteur en scène devient son frère, un frère qui ne le trahit jamais.

Il existe une atmosphère Keaton, dans laquelle les gens se conduisent exactement comme les a vus se conduire cet homme dont l'éternelle gravité vous

rend tout de suite un peu grave vous-même, cet homme affreusement inquiet, inquiet comme un homme invisible, dont l'inquiétude attentive est le seul moyen de défense en qui il ait confiance ; à moins d'un miracle, tous les autres gens dans le film seront irrémédiablement des étrangers pour cet être qui a sans doute le visage d'homme le plus émouvant du cinéma.

Il est impossible d'excuser les adaptateurs français d'avoir effacé le titre *Spite Marriage* (Mariage de dépit) pour donner au dernier film de Keaton cette étiquette peu exacte et peu expressive : *le Figurant*. Keaton, qui joue au millionnaire en se parant avec élégance des vêtements, tous les jours renouvelés, qu'il a à passer à la vapeur, se substitue en effet un soir à un figurant pour être plus près de Dorothy Sebastian, qu'il est venu voir sur la scène trente-cinq soirs de suite. Mais le drame de l'histoire, c'est que l'adorable Dorothy Sebastian, délaissée par le jeune premier falot et prétentieux qu'elle a le tort impardonnable d'aimer, finit, par bravade — et par dépit — par épouser Buster.

En face du bonheur affecté de son ex-amant et de celle qui l'a supplantée, insensible à la gentillesse et à l'admiration contenue de son mari, Dorothy s'enivre systématiquement et affreusement. Elle fait scandale dans le restaurant et il faut tout le dévouement de Buster pour l'arracher à ses excentricités et la ramener chez elle. A partir de ce moment jusqu'à la fin, que ce soit quand il veut la mettre au lit et qu'elle glisse, inerte, lourde, belle, endormie, plus de vingt fois dans ses bras discrets, ou que, contre son manager, son amant et ses serviteurs ou des bootleggers en action, il s'efforce de la rejoindre, elle lui file continuellement entre les doigts.

Buster Keaton traversa, il y a quelque temps, une mauvaise période (*Ma Vache et Moi*, *le Dernier Round*, *le Mécano de la General*). *Cadet d'Eau Douce* nous ramena en partie le Keaton des vieux films courts et de *Sherlock Junior détective* — dont nous attendons la réédition. *Spite Marriage* est parfaitement réussi, et Keaton y est de nouveau cet homme gauche avec grâce, terriblement simple, timide par modestie, entretenant tout seul de grands rêves qui l'entraînent à prendre de grandes décisions. Les catastrophes qui se déclanchent à cause de lui sont le résultat de cette malchance qu'il cultive sans s'en douter, qui l'a habitué à se méfier de lui-même et, partant, à ne pas posséder cette confiance, ou seulement cette assurance, qu'il faut pour bien conduire les événements. La désinvolture qu'il se fabrique est démesurée, fragile, et elle se brise dès qu'il a le moindre doute. Car, s'il a de grands désirs, Buster Keaton est le garçon le plus discret du monde, et sa sensibilité est tellement aiguë qu'il craint continuellement de blesser autrui. Il y a longtemps qu'éduqué par les rires grossiers, il ne rougit plus de sa souffrance, — il la déteste, mais elle est sa raison de vivre.

Et puis ! que tout à coup les chaînes se brisent, que le danger et l'amour surtout donnent des ailes à ce petit homme qui a tout fait jusque-là à contresens parce que perpétuellement il se sentait agir, parce que son reflet dans une glace cruelle l'arrêtait, rien ne le retiendra plus : il sera naïf et héroïque, il abattra tout ce qui n'est pas digne de lui et vous aurez honte de l'avoir pris pour un pître.

Ce que vous étiez prêt à prendre pour de l'imbécilité, c'était du cœur.

J. G. Auriol.



Metro-Goldwyn Mayer

(L'Opérateur) BUSTER KEATON

L'OPERATEUR (The Cameraman), de Buster Keaton, par Edward Sedgwick (*Metro-Goldwyn Mayer*).

Buster Keaton est un homme de bonne volonté et de grande patience qui s'ennuie éperduement. Il ne sait rien faire, tout ce qu'il fait, il le fait mal. Nous l'avons vu boxeur, marin, ranchman, mécanicien, le voici opérateur ; partout des échecs et des catastrophes qu'il supporte stoïquement sans rien perdre de sa dédaigneuse sérénité parce qu'au fond tout ça lui est bien égal. Ne le jugez pas, n'essayez pas de le comprendre, ses actions vous paraîtront toujours inexplicables, c'est un grand solitaire, une espèce de somnambule égaré que seul l'amour tirera de sa torpeur, car il n'attend que l'amour. Il reste étranger à tout ce qui vous préoccupe, il ne s'intéresse à rien, il n'a pas besoin de distractions, il n'est ni triste ni gai, il s'ennuie et il attend. Autour de lui tout le monde s'agite, chacun s'est inventé un but, cette activité le surprend ; tout le monde s'amuse,



M.G.M.

L'Opérateur.

tout le monde rit, il trouve qu'il n'y a vraiment pas de quoi ; c'est le plus beau visage de l'ennui qu'on puisse voir. La vie est terriblement longue, un jour, un autre et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il rencontre une femme, celle qu'il attendait. Elle le regarde, elle lui sourit et, à partir de cette minute précise, tout est bouleversé. Il ne s'ennuie plus, il commence à vivre, il vient de trouver sa raison d'être, aimer. Voilà le sujet du *Cameraman* comme de tous les autres films de Keaton.

Luke est un petit photographe ambulant de New-York City, métier maussade entre tous. Mais il s'éprend de la téléphoniste d'une Maison d'Actualités cinématographiques ; pour lui plaire il abandonne la photo sur zinc, il va devenir cameraman. Naturellement il n'a aucune aptitude ni aucune connaissance professionnelle.

Il achète une camera et il tourne, ce qui n'est vraiment pas difficile ; le fonctionnement de l'appareil est son moindre souci ; à quoi sert une camera ? à être cameraman parbleu, et il faut être cameraman pour gagner le cœur de Sally, la téléphoniste. Mais, comme il tourne tantôt en avant, tantôt en arrière, tantôt très vite quand il est content, tantôt très lentement quand il est fatigué, le patron ne se montre pas enchanté de ses débuts.

Luke persévère cependant, soutenu par l'affection de Sally. Elle l'envoie tourner une grande fête au quartier chinois ; la fête devient émeute ; inconscient du danger, Luke tourne et sort vivant de la tuerie après bien des péripéties.

Malheureusement, il avait sans doute oublié de charger l'appareil, et il en sort, devant le patron, un ridicule petit bout de pellicule et cette fois il est chassé. Au revoir fortune, adieu Sally.

Le lendemain même de ce jour néfaste, il va tourner les Régates pour son compte personnel. Le presque fiancé de Sally est un des concurrents, Sally est venue avec lui prendre part aux Régates ; Luke les voit passer devant lui à 100 à l'heure et tomber à l'eau à la suite d'une embardée du canot. Le presque fiancé se met à la nage et laisse Sally se noyer... Luke la repêche, la couche évanouie sur la berge et court chez le pharmacien chercher de quoi la ranimer. Profitant de son absence, le lâche revient près de la petite ; elle reprend connaissance dans ses bras, le croit son sauveur et ils s'en vont tous les deux enlacés.

Sally sauvée, vous pensez bien que tout s'arrangera : le petit singe fidèle de Luke a tourné à sa place l'accident et le sauvetage, c'est lui qui, la veille, pendant l'émeute, a vidé le magasin du précieux négatif que Luke retrouve dans son sac.

Luke fait remettre au patron, en souvenir de lui, Régates et Guerre chinoise.

De la projection jaillit la vérité. Ce garçon a du génie, et c'est à lui que Sally doit la vie.

On ne sait plus si New-York fête le retour de Lindbergh ou le triomphe du cameraman, et peu importe.

Ce film ne nous apprend rien de nouveau sur Keaton. Nous savions déjà, nous qui l'aimons, à quoi nous en tenir ; si nous disons qu'il a parfois fait mieux, c'est parce que nous attendons toujours beaucoup de lui.

J. Bouissounouse.



Metro-Goldwyn Mayer
L'Opérateur (BUSTER KEATON)

LE DERNIER AVERTISSEMENT, par PAUL LENI (*Universal*).

On aurait tort de s'en défendre, *Last Warning* est un film extrêmement amusant. Amusant comme pourrait être un roman bien fait, il me semble, mais qui lit encore des romans ?

Cependant nous sommes trop avertis désormais contre ce genre de duperie pour nous laisser faire le coup du père François.

Il y a quelques mois, la reprise à l'*Epatant Palace* (1) de *la Nuit Mystérieuse* (réalisé en 1922 par D. W. Griffith) expliqua fort bien l'origine des procédés qui depuis *La Volonté du Mort* séduisent Paul Leni. Une villa, ou un château, ou un théâtre abandonnés. Des êtres en y pénétrant, dérangent des toiles d'arai-

(1) Cette salle populaire située 4, Bd de Belleville, peut souvent faire honte à bien des salles spécialisées par l'intelligence de ses programmes.

gnée, la contrebande, la poussière, les fantômes, les habitudes des morts, les machinations à héritages, la serrure d'un passage secret. Le vent dans les rideaux, un homme masqué, une main qui gratte ou qui étrangle, la nuit partout, la suspicion générale, la tromperie des visages, voilà une abondance capable de retenir jusqu'à la fin où tout se dévoile.

Les scénarios de Leni sont calqués sur celui de Griffith. Les circonstances seules changent. On peut revoir *La Nuit Mystérieuse*, même après quelques années. La forme seule a vieilli. La construction est d'une logique désarmante. Tous les faits inexplicables concourent en un même point, la révélation finale. Aucune lourdeur épisodique inutile ne distrait l'œil. Et jusqu'aux derniers mètres, le mystère reste aussi impénétrable que celui, si parfaitement poétique, de la Chambre Jaune. Alignez-vous les malins, les hommes perspicaces, je vous défie d'y comprendre quelque chose.

Tout ce charme est restitué dans *Le Dernier Avertissement* comme dans *La Volonté du Mort*. Mais, spéculant sur l'attrait du délabrement, du cadavre, de l'inexplicable, de la surprise, le scénariste a négligé la vraisemblance du thème, de l'action, de l'épisode. Des gages basés sur le comique de la terreur injustifiée ridiculisent les personnages et détournent l'attention sans nous procurer autre chose qu'une gêne momentanée. L'explication de toute cette incohérence, est une machination commerciale ridicule d'un enfantillage tel qu'il est probablement impossible de revoir le film sans rigoler à la pensée que les complications sans nombre sont justifiées par une trouvaille aussi minime et saugrenue, laquelle, d'ailleurs, n'explique aucun des mystères, bruits et chutes d'objets prodigués auparavant. Enfin, la fuite du criminel masqué, qui se termine par sa capture est d'une invraisemblance par trop gênante puisqu'il lui suffirait de jeter sa défroque dans un coin (il en a l'occasion trois ou quatre fois) pour réapparaître aux yeux des poursuivants sous un visage connu et d'une innocence admise.

Qu'on ne s'abuse point sur ce que je dis ici de la vraisemblance. Rien ne pourra permettre de faire passer à mon compte les mines dégoûtées des amateurs de choses possibles, les visages dégoûtants de « ceux à qui on ne la fait pas ». L'absurdité poétique de films comme *Wolf's Clothing* où à chaque instant l'action frôle les confins du rêve et de l'aventure ne peut en rien être assimilée à ce que je dénonce. Et je ne parlerai ni d'irréel, ni de merveilleux, excuses trop faciles. Par ailleurs qu'on ne considère de telles restrictions que comme des regrets. Ce genre de films vaut qu'on y prenne soin d'autre chose que de la photographie, l'interprétation, le montage. Et justement, nous y sommes, le travail est parfait d'ingéniosité et de simplicité tout ensemble. On lui doit sans nul doute de suivre cette histoire sans ennui et même avec curiosité.

J. Bernard Brunius.

P. S. — Paul Leni est mort récemment. La presse française a trop coutume de célébrer les cadavres de nos gloires cinématographiques nationales pour réserver grand place à de tels événements. Cette disparition, comme précédemment celle de Larry Semon-Zigoto, passa presque inaperçue. Il est donc encore temps de rendre hommage à deux hommes qui dans l'état moral et financier du cinéma actuel ont su résister à ses honteuses compromissions.

LE CINÉ-ART
ET
LE CINÉ-ŒIL

Il est arrivé au cinéma exactement ce qui pouvait lui arriver de pire, mais il fallait le prévoir. Un M. Marcel L'Herbier démontrant jadis que le cinéma n'était pas un art, produisait à la même époque des films particulièrement artistiques, dont l'un, sous le titre style 1910 de *Baucis et Antinoüs* obtiendra j'espère sous peu le succès de rire qu'aux premières parties de programmes, le public à mitrailleuses des salles snobs, réserve aux films d'avant-guerre. Il se peut d'ailleurs que je présage imprudemment. C'est de *l'Inhumaine* que je veux parler, or il apparaît que l'esthétique « ballets russes » et les sous-raclures du cubisme sont encore en faveur. Le succès d'estime d'un film comme *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Dreyer, prouve que le chiqué décoratif, l'artifice, la sécheresse du cœur, l'habileté, le truquage intellectuel, le torticolis de la camera, feront toujours illusion. Je dirai sans doute un jour plus longuement pourquoi je déteste ce film malhonnête propre à faire bander M. Jean Cocteau, et pourquoi je détesterais aussi bien *La Passion de Landru* ou *La Passion de Sacco et Vanzetti* s'ils étaient fabriqués selon les mêmes tricheries.

Mais dès aujourd'hui et tout simplement je répète : « Je n'aime pas les films qui m'ennuient ». N'essayez pas de ménager la chèvre et le chou avec vos *si*, vos *mais*, vos *car* : « C'est un emmerdeur, mais c'est un poète » ou inversement. Si vous vous êtes aperçu que c'est un poète vous ne vous êtes pas ennuyé. Et inversement. L'une au moins de vos propositions n'est qu'un rappel de ce que vous avez entendu dire, une soumission à l'Opinion Autorisée, crainte de blasphémer la Beauté Cachée. Ces lignes sont pur raisonnement ? Ah ! Ah ! je vous y prends. Parfaitement, le raisonnement reprend ses droits contre la raison. Et où a-t-on jamais vu la Beauté se cacher sous l'Ennui ? Tout cela pour en arriver au *Kino-Glas*, au *Ciné-Œil*, frère du *Ciné-Art*. Le documentaire, pas plus que le cinéma romancé, n'a été épargné par l'esprit de système. Si la justification enfantine que M. Dziga-Vertof invente pour se faire excuser de se promener dans les rues avec un appareil sur l'épaule — ce qui, pour être très attendrissant, ne remplace pas la camera-épingle-de-cravate dont je rêve depuis longtemps — ne constituait pas une conférence ridicule par elle-même, je prendrais la peine de lui expliquer l'inutilité d'un tel scrupule.

Mais, après avoir mis le cinéma en équation et déguisé Spinoza en opérateur, M. Dziga-Vertof montre deux films.

Onzième année est, dans le genre François Coppée ou Sully Prud'homme une révoltante apologie du travail. Les gigantesques ouvriers communistes qui, du début à la fin frappent de leurs marteaux toutes sortes de paysages sont beaucoup moins divertissants que l'enfonceur de clous en trois coups de Luna-Park. En outre ce grandiose poème du métier et de l'industrie, analogue en tous points à celui par lequel M. Henri Ford sans nul doute, prouvera l'excel-

lence du taylorisme et de la rationalisation, constitue un des spectacles les plus réactionnaires qu'il m'ait été donné de connaître.

L'Homme à l'appareil de prise de vues, entreprend de nous dévoiler la technique du cinéma. Si l'on ignorait les théories qui l'inspirent, ce film constituerait un documentaire instructif et fort bien fait. Mais je n'aime guère qu'on cherche à nous épater avec les procédés obscènes de l'initiation. La cuisine intime du cinéma, je la connais un peu et la tiens pour aussi malpropre que les autres eaux de bidet de tous les autres arts. Cet ensemble de trucs, je consentirais, si j'avais assez de métier et de temps à le révéler, à le rendre public, à le vulgariser, pour mieux montrer combien j'y attache peu d'importance.

Le cinéma m'attire dans la mesure où il représente un véhicule de la pensée et une force, et ceci me donne le droit de choisir le sens de la pensée, la direction de la force. Il me plaît autant qu'à M. Vertof d'apprendre à m'en servir. Ce prétexte ne peut légitimer aucune complaisance envers des moyens pratiques, justiciables strictement de celui qui les utilise, surtout lorsque celui-ci élimine la part de l'inspiration pour se fier lâchement au hasard optique et mécanique, hasard souvent heureux où parfois je m'émeus de reconnaître au passage les traits de la Fatalité Poétique, mais que M. Vertof n'a, plus qu'un autre, le droit de porter à son propre compte.

Le documentaire, instinctif chez Flaherty, Lacombe ou Sauvage, colle à la vie et en décèle le lyrisme. L'algèbre laborieuse de M. Dziga-Vertof n'est qu'une façon déjà connue de faire le beau avec ce qu'on a appris en classe de philosophie.

Par bonheur, le phonociné arrive à temps pour mettre en déroute les photographes d'art et les mécaniciens durs de la cornée. J'allais penser celà, allons donc ! Un beau jour un opérateur d'actualités ayant surpris une coïncidence visuelle et sonore telle que ces angoissantes bulles d'air crevant à la surface d'une boue grise avec des déchirements brefs, inventera la théorie du Ciné-Oreille. Il faut encore compter avec l'orgueil de l'intelligence.

J. Bernard Brunius.

REVUE DES REVUES

PHOTOPLAY (Août 1929) :

« *Morgane la Sirène* (Franco-Film). — Ce film français se distingue en étant un des pires qui soient parvenus jusqu'à nos côtes. La mise en scène et la technique sont des vendanges de 1915 et l'interprétation est du jambon de luxe. Et les décors et les costumes ! Il y a une princesse qui demeure dans une magnificence traditionnelle, et à juste titre solitaire, sur une île. Il y a une ingénue qui a fait naufrage à qui elle donne asile. Il y a le bon ami de l'ingénue à qui la princesse donne également asile. *Silencieux.* »

CLOSE UP (Août 1929) :

De beaux documents sur les films nègres.

INFORMATIONS M. G. M. (Sept. 1929) :

« Sur trois cents figurantes qui se présentèrent pour être engagées dans *Road Show*, seize seulement furent choisies, car les danseuses doivent être aussi jolies de près que de loin — ce qui était tout ce que le théâtre exigeait d'elles. »

LITTÉRATURE DE CINÉMA

Le cinéma aura inspiré la pire littérature. Il suffit qu'un homme, semble-t-il, ait à parler d'un studio, d'un acteur, d'un film, pour devenir aussitôt la proie de l'imbécillité. Passe encore pour les professionnels. Gance, L'Herbier, Epstein, Dulac, s'appliquent à salir le cinéma d'une esthétique périmée. Rendons-leur cette justice : s'ils réussissent mieux ce dégoûtant travail dans leurs écrits que dans leurs films, ils n'atteignent pas à la virtuosité des théoriciens.

En voici trois que l'actualité recommande à notre attention. Le premier, c'est Léon Moussinac. Il a imaginé que le cinéma était une invention marxiste et il déduit sans peine les conséquences ineptes qu'un pareil postulat comporte :

1° Que le système américain de l'acteur-vedette est une formule mauvaise en soi. Les Chaplin de la série *Mutual* sont l'exaspération même de cette formule. Quand le cinéma nous a-t-il donné mieux ?

2° Que le film russe est bon parce que sa production est monopolisée par l'Etat. Alors que certains de ces films sont admirables parce qu'ils ont pour réalisateurs Eisenstein, Poudovkine, Dziga-Vertoff et que d'autres sont exécrables ou médiocres suivant qu'ils ont été faits par Protozanoff ou par Taritsch, etc.

3° Que l'U.R.S.S. est le seul pays où il arrive à la censure d'interdire un film pour insuffisance artistique. Alors que cette censure est exercée dans les autres pays par les compagnies de production et d'exploitation qui se refusent à sortir un film qu'elles jugent mauvais. A en juger par leurs déplorables résultats, les deux censures se valent bien.

4° Que le sentiment de réalité est indispensable à l'émotion, ce qui pousse, par voie de conséquence, à découvrir dans *La Passion de Jeanne d'Arc,* « un parti pris de réalisme ». Alors que ce qui nous touche dans plus d'un film, c'est son caractère résolument absurde et, dans l'œuvre de Dreyer, cette atmosphère de clinique, cette recherche de l'abstraction et du dépaysement dans le temps qu'on peut difficilement interpréter comme un souci d'exactitude.

Arrêtons cette liste d'exemples. Ne nous amusons pas à relever d'autres erreurs qui proviennent du mauvais goût de l'auteur et non plus de ses convictions politiques. Admirons seulement la suffisance et la naïveté dont fait preuve Léon Moussinac quand il donne pour titre à une compilation d'articles rapidement bâclés : *Panoramique du cinéma.* On y trouve exactement un résumé en quelques lignes de l'activité cinégraphique de huit pays, le compte rendu de 14 films plus ou moins importants édités en 1927-28, quelques articles hétéroclites sur divers sujets et de nombreuses épigraphes d'auteurs variés. Il n'est parlé de Chaplin qu'incidemment, de Sternberg qu'à propos de l'interprétation de Jannings dans *Crépuscule de Gloire* ; les noms de Stroheim et de Flaherty ne sont même pas cités.

Mais *Panoramique du cinéma* est encore une œuvre honnête à côté d'*une Mélodie silencieuse* de René Schwob. S'il existe un homme assez courageux pour lire ces 272 pages de phraséologie, on peut lui promettre une récolte d'âneries de quoi alimenter pendant un an le sottisier de la critique cinégra-

phique. Toutefois, je doute qu'on découvre mieux que ceci : « Charlot est la caricature d'un fou ». A l'ordinaire, la pensée de René Schwob se cache sous un tel fatras qu'il est bien malaisé de la découvrir. On renonce à la lecture de ces phrases péniblement tirebouchonnées et on envoie au diable ce faux pastiche du pire style critique, où les mots sont continuellement pipés et vidés de toute signification : « C'est que le cinéma révèle la continuité du discontinu ». « Mais Rembrandt tient plus du symphoniste que du peintre ». « Plus encore que l'espace, le cinéma révèle la durée », etc.

Il est à souligner que ce livre prétend aboutir, à travers son objet direct, à une glorification de Dieu. Tout chaud encore de sa conversion récente — et déjà, mais insuffisamment, purgée par une autobiographie (*Moi, juif*) — René Schwob se délecte à comparer le Christ et Chaplin en passant par lui-même à la faveur d'une prétendue origine juive qui leur serait commune ; à croire, à écrire que sans la révélation du Christ, l'effigie de l'homme ne pourrait atteindre qu'un but d'idolâtrie et non un but artistique (pour justifier l'interdiction faite aux juifs de reproduire la figure humaine). Et de louer Dieu qui non seulement a créé le melon pour être mangé en famille, mais qui a voulu que son fils descendît sur la terre pour que dix neuf cents ans plus tard les bons chrétiens pussent tirer des effets esthétiques d'une invention mécanique.

Il est à peine nécessaire de remarquer que ce livre n'est lui aussi qu'une compilation d'articles passivement mis bout à bout. Tous ces messieurs à opinions bien tranchées sont tellement convaincus de l'unité de leur esprit et de l'incapacité où ils seraient de ne pas atteindre à l'universel à travers le particulier qu'ils se croient en droit d'attribuer après coup une unité à un ensemble chaotique de balourdises hebdomadaires ou mensuelles. Comme l'esthétique de René Schwob est moins simpliste que celle de Léon Moussinac, le premier se contredit beaucoup plus fréquemment que le second. Mais on ne peut guère en donner d'exemples. Le seul avantage que René Schwob semble avoir tiré de son origine, c'est la faculté de n'écrire que des phrases qui sont susceptibles de recevoir plusieurs interprétations dont deux au moins sont contradictoires, mais dont aucune n'autorise à croire que l'auteur ait vraiment voulu dire quoi que ce soit.

Polymnie, de Jean Prévost, nous met en face d'un ouvrage composé assez soigneusement. Rien d'étonnant à cela. Jean Prévost est l'un de ces fournisseurs patentés auxquels les éditeurs de collections s'adressent invariablement. A fournir sur commande une biographie d'homme célèbre, une introduction à la sixième science, au septième art ou à la soixante-neuvième maladie, il n'a pas manqué d'acquérir des connaissances techniques sur la manière dont il convient de rédiger ces petits opuscules. Ce qu'il a vu tout de suite, c'est que l'auteur doit paraître avant tout l'homme au monde le mieux renseigné sur le sujet qu'il traite. Jean Prévost n'y manque pas. Si les clients habituels des écoles de cinéma véreuses viennent à lire *Polymnie*, nul doute qu'ils abandonnent à l'instant l'escroc qu'ils ont entretenu pour porter leurs économies à l'auteur de ce traité, en le suppliant de leur donner en retour quelques précieuses leçons. C'est que jamais personne n'a parlé aussi doctement des contractions du petit zygomatique, ni donné le moyen de paraître intelligent par la seule étude des masques mortuaires de Pascal et de Beethoven. Les femmes lui demanderont des précisions sur le moyen d'éviter que la peau du front ne se distende grâce au claquement de linges mouillés et aux lotions astringentes. (Elles connaissent bien ces procé-

dés, mais craignent de se tromper, ne les ayant jamais employés qu'à d'autres usages).

Nous nous souvenons des articles que Jean Prévost donna aux *Nouvelles Littéraires* et à la *N.R.F.* et au rire qui nous prenait devant ces dissertations sur les contractures du sterno-cleido-mastoïdien chez John Barrymore ou l'alignement des poils dans le sourcil gauche d'Adolphe Menjou. Maintenant que ces affirmations burlesques sont réunies et cimentées en un corps de doctrine, il convient peut-être de les prendre au sérieux et de perdre son temps à les réfuter. Au fait, c'est assez simple.

Remarquons d'abord que le cinéma, même dans le jeu des acteurs, échappe pour une part importante à la mimique telle que la définit Jean Prévost : une imitation consciente de certains gestes, dépourvue du sentiment que ces gestes doivent exprimer. Il suffira de citer *Nanouk, Moana, la Croisière Noire.*

Si un homme peut atteindre cette perfection dans l'expression rien qu'en agissant et sans mimer, on pourra se contenter de demander à l'acteur d'ignorer la présence de l'appareil de prise de vues (Flaherty) ou bien la lui cacher (Dziga-Vertoff).

En ce qui concerne les films qui reposent tout entiers sur la mimique, parce qu'une intrigue compliquée y tient une place essentielle, il convient d'observer que l'important n'est pas une image, mais la suite des images. Dans de pareils films, ce sont les événements extérieurs qui inscrivent sur la face des personnages les sentiments que nous y lisons. La preuve de ceci a été apportée par Poudovkine qui a fait l'expérience suivante : Il a pris une assez longue bande où un acteur gardait la même expression. Dans cette bande, il a intercalé différentes scènes : une explosion, un repas, une femme, etc. Ce film fut projeté devant un public non prévenu qui ne manqua pas de lire successivement sur la face de l'acteur la peur, la faim, le désir, etc.

Restent maintenant ces œuvres qui ne servent qu'à illustrer les dons d'un interprète. Même ici, les préceptes de Jean Prévost n'ont pas cours. Les confidences des meilleurs acteurs, celles de Chaplin spécialement, nous enseignent qu'ils cherchent avant tout à se mettre dans un certain état — qui, bien entendu, n'est pas exactement celui de leur personnage — et qu'ils sont obligés de tout recommencer quand ils se soucient exagérément des détails. Lorsqu'une même scène est filmée plusieurs fois, le réalisateur est souvent amené à choisir la version où un incident imprévu s'est passé au cours de la prise de vues (chapeau tombé, verre renversé, mouvement inattendu) parce que cet incident a fait oublier aux acteurs l'attitude qu'ils s'imposaient et leur a donné par suite plus de liberté et plus d'aisance.

Décidément, à suivre les conseils de Jean Prévost sur la manière de plisser verticalement son front ou de serrer les deux derniers doigts de la main contre le mont de Vénus, les acteurs débutants seraient encore plus volés qu'à déambuler devant un appareil préalablement vidé de toute pellicule vierge.

Ces trois ouvrages traitent uniquement du cinéma muet. Aucun d'eux n'a le courage de reconnaître que, les jugements et les prévisions de leurs auteurs fussent-ils exacts, ils risquent fort de perdre rapidement toute valeur et tout intérêt par suite de l'avènement du film parlant.

DENIS MARION.

LE CONGRÈS INTERNATIONAL DU CINÉMATOGRAPHE INDÉPENDANT

Ce Congrès, organisé par Robert Aron, s'est réuni du 2 au 7 septembre dernier au château de la Sarraz, gracieusement mis à la disposition des congressistes par Mme Hélène de Mandrot.

D'autres ont dit ou pourront dire le pittoresque inusité de cette réunion dans une demeure médiévale : l'écran voisinant sur les murs de la salle des gardes avec les portraits d'ancêtres, la fanfare du pays, en costume bleu de roi, venant donner aubade aux hôtes du château, d'autres épisodes mi-féodaux, mi-art moderne pourraient tenter des chroniqueurs.

Ce qui importe surtout, c'est le travail accompli. Les Congressistes avaient été choisis parmi les metteurs en scène indépendants (Cavalcanti, Eisenstein, Ruttmann, Richter, etc.) et parmi les présidents de Ciné-Clubs ou organisations similaires. La Film Liga de Hollande, le Film-Club français, la Film-Society de Londres, le Ciné-Club de Genève, le Ciné-Club de Madrid, des organisations allemande, autrichienne et japonaise étaient aussi représentées.

Le but du Congrès était, en coordonnant l'action de ces divers éléments, de permettre aux metteurs en scène choisis par le Congrès de produire, en dehors de toute influence commerciale néfaste, les films qu'il leur plairait de faire. Pour assurer cette *indépendance*, il fallait organiser les débouchés pour ces films.

Tels furent les résultats du Congrès : d'une part organiser une *Ligue des Ciné-Clubs*, dont le siège est à Genève, destinée à coordonner et à faciliter l'action des organismes, qui luttent pour l'exploitation du film indépendant ; d'autre part créer une *Coopérative Internationale du Film Indépendant*, dont le siège est à Paris, destinée à produire des films, et qui, ayant les débouchés pour ses films, et le placement de ses actions assurés par la Fédération des Ciné-Clubs, pourra produire sans concession d'aucune sorte.

Ainsi le Congrès permettra pratiquement aux metteurs en scène, qui croient à la valeur humaine et lyrique du cinématographe, de s'exprimer en toute indépendance. Les conséquences spirituelles qui en résulteront peuvent et doivent être considérables.

Ajoutons que tout en s'astreignant à l'étude des questions administratives nécessaires, les Congressistes n'ont pas voulu que celles-ci absorbent tout l'emploi du temps. Des discussions théoriques ont permis de préciser la conception que les divers pays se faisaient du film indépendant. Des projections de films ont eu lieu. Et S. M. Eisenstein, venu d'U. R. S. S. avec ses deux opérateurs, a pris un film du Congrès, documentaire et symbolique.

ERRATUM. — Du CINÉMA, N° 3. C'est par erreur que le nom de Pierre Kéfer a été ajouté à la liste des signataires de l'article intitulé *Un Homme de Goût.*

Le Gérant : ROBERT CABY.

Imprimerie GIRARD & BUNINO, 32, rue Gabrielle, Paris-18e

Imp. Girard et Bunino, 32, r. Gabrielle, Paris

Le Gérant : R. Cat

LA REVUE DU CINÉMA

CRITIQUE, RECHERCHES, DOCUMENTS

ROBERT ARON *Directeur* — **JEAN GEORGE AURIOL** *Rédacteur en Chef* — **J. BOUISSOUNOUSE** *Secrétaire Général*

1re Série. — N° 5 — 15 Novembre 1929

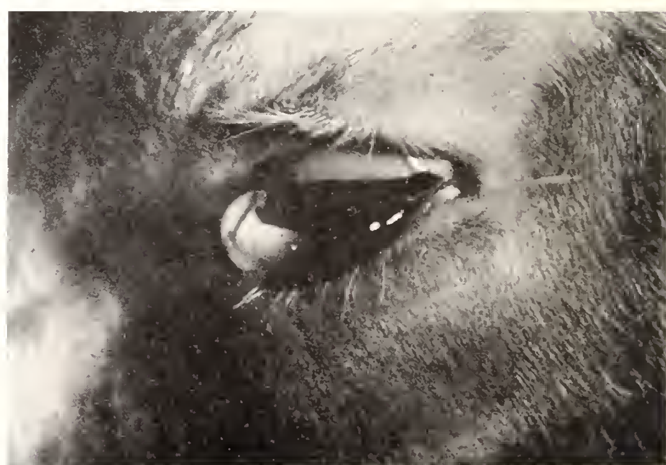
SOMMAIRE

FRANCE, COLONIES.. ..	Frs 72	Un An (12 numéros)	Frs 40	6 Mois	Le N°
UNION POSTALE	Frs 84		Frs 50		
AUTRE PAYS	Frs 98		Frs 56		Frs 7,50

La Rédaction reçoit le Vendredi, de 5 heures à 6 h., à la LIBRAIRIE GALLIMARD,
3, Rue de Grenelle, Paris-6e- Littré 12-27







UN CHIEN ANDALOU

Scénario de

LOUIS BUNUEL

et

SALVADOR DALI

PROLOGUE

Il était une fois...

Un balcon dans la nuit. Un homme aiguise son rasoir près du balcon. L'homme regarde le ciel au travers des vitres et voit...

Un léger nuage avançant vers la lune qui est dans son plein.

Puis une tête de jeune fille, les yeux grands ouverts. Vers l'un des yeux s'avance la lame d'un rasoir.

Le léger nuage passe maintenant devant la lune.

La lame de rasoir traverse l'œil de la jeune fille en le sectionnant.

FIN DU PROLOGUE

N. D. L. R. — Le texte que nous reproduisons ici est le scénario du *Chien Andalou* et non pas le découpage, mouvement par mouvement, qui servit pendant la réalisation du film et qui tiendrait environ 60 pages de notre revue. Les notations *G. P. (gros plan), P. A. (plan américain), enchaîné,* etc., que l'on va trouver au cours du récit, marquent seulement des détails de prise de vues prévus par les auteurs et fixés pour eux-mêmes.

Huit ans après

Une rue déserte. Il pleut.

Un personnage, vêtu d'un costume gris obscur, paraît à bicyclette. Il a la tête, le dos et les reins entourés de mantelets de toile blanche. Sur sa poitrine est assujettie, par des courroies, une boîte rectangulaire rayée en diagonale de noir et blanc. Le personnage pédale machinalement, le guidon libre, les mains posées sur les genoux.

Le personnage vu de dos jusqu'aux cuisses en *P. A.*, surimpression en sens longitudinal de la rue dans laquelle il circule de dos à l'appareil.

Le personnage avance vers l'appareil jusqu'à ce que la boîte rayée soit en *G. P.*

Une chambre quelconque à un troisième étage dans cette rue. Au milieu, est assise une jeune fille vêtue d'un costume aux couleurs vives, elle lit attentivement un livre. Elle tressaille tout à coup, elle écoute avec curiosité et se débarrasse du livre en le jetant sur un divan tout proche. Le livre reste ouvert. Sur une des pages on voit une gravure de « La Dentellière » de Vermeer. La jeune fille est convaincue maintenant qu'il se passe quelque chose : elle se lève, fait demi-tour et va vers la fenêtre d'un pas rapide.



Le personnage de tantôt vient de s'arrêter, en bas, dans la rue. Sans opposer la moindre résistance, par inertie, il tombe dans le ruisseau avec la bicyclette, au milieu d'un tas de boue.

Geste de colère, de rancune, chez la jeune fille qui se précipite dans les escaliers pour descendre dans la rue.

G. P. du personnage étendu à terre, sans aucune expression, dans la position identique à celle du moment de sa chute.

La jeune fille sort de la maison en se précipitant sur le cycliste et l'embrasse frénétiquement sur la bouche, les yeux et le nez.

La pluie augmente jusqu'au point de faire disparaître la scène précédente.

Enchaîné avec la boîte dont les raies obliques se superposent sur celles de la pluie. Des mains munies d'une petite clef ouvrent la boîte de laquelle elles retirent une cravate enveloppée dans du papier de soie. Il faut tenir compte de ce que la pluie, la boîte, le papier de soie et la cravate doivent se présenter avec des raies obliques dont seule, la largeur varie.

La même chambre.

Debout à côté du lit, se trouve la jeune fille qui contemple les accessoires que portait le personnage — mantelets, boîte et col dur avec cravate foncée et unie — le tout disposé comme si ces objets étaient portés par une personne étendue sur le lit. La jeune fille se décide enfin à prendre en mains le col duquel elle enlève la cravate unie pour la remplacer par la rayée, qu'elle vient de retirer de la boîte. Elle la replace au même endroit, puis s'assied tout près du lit, dans l'attitude d'une personne qui veille un mort. (NOTA. — Le lit, c'est-à-dire la couver-



ture et l'oreiller sont légèrement froissés et creusés comme si réellement, un corps humain y reposait.)

La femme a la sensation que quelqu'un se trouve derrière elle et se retourne pour voir qui c'est. Sans le moindre étonnement, elle voit le personnage, sans aucun accessoire cette fois, qui observe avec grande attention, quelque chose dans sa main droite. Dans cette grande attention, il entre assez d'angoisse.



La femme s'approche et regarde à son tour ce qu'il a dans la main.

G. P. de la main, au centre de laquelle grouillent des fourmis qui sortent d'un trou noir. Aucune de ces dernières ne tombe.





Enchaîné avec les poils axillaires d'une jeune fille étendue sur le sable ensoleillé d'une plage. *Renchaîné* avec un oursin dont les pointes mobiles oscillent légèrement. *Renchaîné* avec la tête d'une autre jeune fille prise *en plongée* très violente et cernée par l'iris. L'iris s'ouvre et laisse voir que cette jeune fille se trouve au milieu d'un groupe de personnes qui tentent de forcer un barrage d'ordre, établi par des agents.

Au centre du cercle, cette jeune fille essaye de ramasser, avec un bâton, une main coupée aux ongles colorés, qui se trouve à terre. Un



des agents s'approche d'elle et la semonce vertement ; il se baisse et ramasse la main qu'il enveloppe soigneusement et qu'il met dans la boîte que portait le cycliste. Il remet le tout à la jeune fille qu'il salue militairement lorsqu'elle le remercie.

Il faut tenir compte qu'au moment où l'agent lui remet la boîte, elle est envahie par une émotion extraordinaire qui l'isole complètement de tout. Elle est comme subjuguée par les échos d'une musique religieuse et lointaine ; peut-être une musique entendue en sa plus tendre enfance.

Le public, sa curiosité satisfaite, commence à se disperser dans toutes les directions.



Cette scène aura été vue par les personnages que nous avons laissés dans la chambre du troisième étage. On les voit à travers les vitres du balcon d'où on peut voir la fin de la scène décrite ci-dessus. Quand l'agent remet la boîte à la jeune fille, les deux personnages du balcon paraissent, eux aussi, envahis par la même émotion, émotion qui en arrive jusqu'aux larmes. Leurs têtes se balancent comme si elles suivaient le rythme de cette musique impalpable.

Le personnage regarde la jeune fille lui faisant un geste qui semble dire : « As-tu vu ? Ne te l'avais-je pas dit ? »

Elle regarde de nouveau, dans la rue, la jeune fille qui est seule



maintenant comme clouée sur place, en un état d'inhibition absolue. Des autos passent à des allures vertigineuses. Tout à coup l'une d'elles lui passe dessus en la mutilant affreusement.

Alors, avec la décision d'un homme dans son plein droit, le personnage s'approche de la jeune fille et, après l'avoir regardée lascivement



dans le blanc des yeux, il lui saisit les seins à travers l'étoffe. *G. P.* des mains lascives sur les seins. Ceux-ci émergent de dessous la robe. On voit alors une terrible expression d'angoisse, presque mortelle se refléter sur les traits du personnage. Une bave sanguinolente lui coule de la bouche sur la poitrine découverte de la jeune fille.



Les seins disparaissent pour se transformer en cuisses qui continuent d'être palpées par le personnage. L'expression de celui-ci a changé. Ses yeux brillent de méchanceté et de luxure. Sa bouche, grande ouverte, se referme minuscule comme resserrée par un sphincter.



La jeune fille recule vers l'intérieur de la chambre, suivie par le personnage toujours dans la même attitude.

Subitement, elle a un geste énergique pour lui séparer les bras, se libérant ainsi du contact entreprenant.

La bouche du personnage se contracte de colère.

Elle se rend compte qu'une scène désagréable ou violente va commencer.

Elle recule, pas à pas, jusque dans un coin où elle se retranche derrière une petite table.

Geste de traître de mélodrame chez le personnage. Il regarde de tous côtés, cherchant quelque chose. A ses pieds, il voit un bout de corde et le ramasse de la main droite. Sa main gauche cherche aussi et attrape une corde identique.

La jeune fille collée au mur regarde, épouvantée, le manège de son agresseur.

Celui-ci avance vers elle en traînant d'un grand effort ce qui vient attaché à la suite des cordes.

On voit passer : d'abord un bouchon, puis un melon, deux frères des écoles chrétiennes et enfin deux magnifiques pianos à queue. Les pianos



sont remplis par des charognes d'ânes dont les pattes, les queues, les croupes et les excréments débordent de la caisse d'harmonies. Quand un des pianos passe devant l'objectif, on voit une grande tête d'âne appuyée sur le clavier.

Le personnage traînant à grand'peine cette charge, est tendu désespérément vers la jeune fille. Il renverse les chaises, les tables, une lampe à pied, etc. Les croupes des ânes s'accrochent à tout. La lumière suspendue au plafond bousculée, au passage, par un os décharné se balancera jusqu'à la fin de la scène.

Quand le personnage est sur le point d'atteindre la jeune fille, celle-ci l'esquive d'un bond et s'enfuit. Son agresseur, lâchant les cordes, se lance à sa poursuite. La jeune fille ouvre la porte de communication par où elle disparaît dans la chambre contiguë, mais pas assez rapidement pour pouvoir s'enfermer. La main du personnage ayant réussi à passer par la jointure, y reste prisonnière, prise par le poignet.

A l'intérieur de la chambre, serrant la porte de plus en plus, la jeune fille regarde la main qui se contracte douloureusement *au ralenti*, et les



fourmis qui reparaissent se répandent sur la porte. Immédiatement, elle tourne la tête vers l'intérieur de la nouvelle chambre qui est identique à la précédente mais à laquelle l'éclairage donnera un aspect différent ; la jeune fille voit...



Le même lit, sur lequel est étendu le personnage dont la main est toujours prise dans la porte, vêtu des mantelets et la boîte sur la poitrine, sans faire le moindre geste, les yeux grands ouverts et avec une expression superstitieuse qui semble dire : « En ce moment, il va se passer quelque chose de vraiment extraordinaire! »

Vers trois heures du matin

Sur le palier, près de la porte d'entrée de l'appartement, un nouveau personnage vu de dos, vient de s'arrêter. Il presse sur le bouton de sonnerie de la porte de l'appartement où se passent les événements. On ne voit ni le timbre ni le marteau électriques de la sonnette, mais, à la place qui leur correspondrait, par deux trous pratiqués au-dessus de la porte, on voit passer deux mains qui agitent un « shaker » en argent. Leur action est instantanée, comme dans les films ordinaires, quand on appuye sur le bouton de sonnerie.

Le personnage alité tressaille.

La jeune fille va ouvrir la porte.

Le nouveau-venu va directement vers le lit et ordonne impérieusement au personnage de se lever. Il obéit en rechignant à tel point que, l'autre se voit obligé de l'empoigner par les mantelets et l'oblige, de vive force, à se lever.

Après lui avoir arraché les mantelets un à un, il les jette par la fenêtre. La boîte suit le même chemin ainsi que les courroies que le patient tentait en vain de sauver de la catastrophe. Et cela conduit le nouveau venu à punir le personnage en l'envoyant se mettre debout contre un des murs de la chambre.

Le nouveau venu aura exécuté tous ses mouvements complètement tourné de dos. Il se retourne alors pour la première fois pour aller chercher quelque chose de l'autre côté de la chambre.

Seize ans avant

A l'instant la photographie devient vaporeuse. Le nouveau venu se meut *au ralenti* et l'on voit ses traits, identiques à ceux de l'autre ; ils ne font qu'un : seulement celui-ci a un air plus jeune et plus pathétique comme devait être celui-là, il y a nombre d'années.

Le nouveau venu va vers le fond de la chambre, précédé de l'appareil qu'il suit en *P. A.*

Un pupître, vers lequel se dirige notre individu, entre dans le champ. Deux livres, sur le pupitre, ainsi que divers objets scolaires; leurs position et sens moral se détermineront avec soin.

Il prend les deux livres et se retourne pour aller rejoindre le personnage. A l'instant, tout revient à l'état normal, le *flou* et le *ralenti* cessent.

Arrivé près de lui, il lui ordonne de se mettre les bras en croix, lui pose un livre dans chaque main et lui ordonne de rester ainsi, comme punition.

Le personnage puni a maintenant une expression aiguë et pleine de traîtrise. Il se retourne vers le nouveau venu. Les livres, qu'il soutient toujours, se convertissent en revolvers.

Ce dernier le regarde avec tendresse, sentiment qui augmentera par moments.

Le personnage des mantelets, menaçant l'autre de ses armes, le force au « hands up! » et, malgré son obéissance, décharge sur lui les deux revolvers. En *P. A.* le nouveau venu tombe mortellement blessé, ses traits se contractant douloureusement (le *flou* revient et la chute en avant est en un *ralenti* plus prononcé que le précédent).

De loin, on voit tomber le blessé qui n'est plus cette fois dans la chambre, mais dans un parc. A ses côtés se trouve assise, immobile et vue de dos, une femme aux épaules nues, légèrement penchée en avant.



En tombant, le blessé essaye de la saisir et caresser ses épaules ; une de ses mains, tremblante, est tournée vers lui-même ; l'autre effleure la peau des épaules nues. Il tombe enfin à terre.

Vue de loin. Quelques passants et quelques gardiens se précipitent pour lui prêter secours. Ils le soulèvent dans leurs bras et l'emportent à travers bois.

Faire intervenir le boiteux passionné.

Et l'on revient à la même chambre. Une porte, celle où la main était restée prisonnière, s'ouvre lentement. Paraît la jeune fille que nous connaissons. Elle referme la porte derrière elle et regarde très attentivement le mur contre lequel se trouvait l'assassin.

L'homme n'est plus là. Le mur est intact sans un seul meuble ni décor.

La jeune fille a un geste d'impatience et de dépit.

On voit de nouveau le mur au milieu duquel il y a une petite tache noire.

Cette petite tache vue de plus près est un papillon tête-de-mort. Le papillon en *G. P.*

La tête de mort des ailes du papillon couvre tout l'écran..

En *P. A.* paraît brusquement l'homme aux mantelets qui porte rapi-



dement la main à la bouche comme quelqu'un qui perd ses dents. La jeune fille le regarde dédaigneusement.

Quand le personnage retire sa main, on voit que la bouche a disparu

La jeune fille semble lui dire : « Bien, et après? » et se fait un raccord aux lèvres avec son carmin.

On revoit la tête du personnage. A l'endroit où se trouvait la bouche commencent à pousser des poils.

La jeune fille, en s'en apercevant, étouffe un cri et se regarde vivement l'aisselle qui est complètement épilée. Méprisante, elle lui tire la langue, se jette un châle sur les épaules et, ouvrant la porte de communication qui est à côté d'elle, elle passe dans la chambre contiguë qui est une grande plage.

Près de l'eau attend un troisième personnage. Ils se saluent très aimablement et se promènent en suivant la courbe des vagues.

Plan de leurs jambes et des vagues qui déferlent à leurs pieds.

L'appareil les suit en chariot. Les vagues rejettent doucement à leurs pieds d'abord les courroies, puis la boîte rayée, ensuite les mantelets et finalement la bicyclette. Cette vue continue encore un instant sans que la mer rejette quoi que ce soit.

Ils continuent leur promenade sur la plage en s'estompant peu à peu pendant que dans le ciel apparaissent ces mots :

AU PRINTEMPS

Tout est changé. Maintenant, on voit un désert sans horizon. Plantés dans le centre, enterrés dans le sable jusqu'à la poitrine, on voit le personnage principal et la jeune fille, aveugles, les vêtements déchirés, dévorés par les rayons du soleil et par un essaim d'insectes.

FIN

LOUIS BUNUEL ET SALVADOR DALI.

(Traduit de l'espagnol par Maxime Zvoinski.)



UNIVERSAL

ERIC VON STROHEIM : ***Foolish Wives (Folies de Femmes).***



ERIC von STROHEIM

par

DENIS MARION

On n'en est plus à s'interroger sur ce que le film muet nous apporta, depuis trente années qu'il existe. Pourtant, il est fait rarement allusion au plus inattendu, et peut-être au plus important de ses dons, j'entends parler de ce caractère mythique que prirent spontanément certaines formes apparues sur l'écran, de cette atmosphère légendaire qui entoura quelques hommes ou leurs fantômes. Les lois qui président à la naissance de ce phénomène nous restent inconnues et les exemples qui nous en furent offerts sont assez contradictoires pour ne pas permettre de généralisation. Les rêves, dans ce qu'ils ont de bassement féminin et sentimental, ont pu se résorber entièrement en Rudolf Valentino, conférer à son apparence une valeur symbolique qui ne laissa plus apercevoir derrière elle l'homme et l'acteur également médiocres, et provoquer, à sa mort, des démonstrations insensées qui, précédant un oubli parfait,

méritent de rester en exemple de ce que les créations populaires ont d'inexplicable et d'éphémère. Entre tant d'aspects qui méritaient le même sort, c'est par le personnage de Charlot que Charlie Chaplin prit sur le monde un ascendant qu'il n'est pas près de perdre en nous obligeant à reconnaître comme notre véritable reflet une créature bouffonne, perspicace et révoltée. C'est la vie de tout un peuple qui acquiert ce même caractère définitivement véridique dans les films d'Eisenstein : le réalisateur qui veut adapter *le Capital* de Karl Marx à l'écran, le jeune type farouche et amical qu'ont connu ceux qui l'ont vu, s'est effacé derrière la classe à laquelle il s'enorgueillit d'appartenir. Ce qui, dans Eric von Stroheim, lui assure de tenir dans nos esprits la place qu'il occupe, c'est son caractère le plus secret, ce que ni sa vie, ni ses films ne peuvent nous révéler directement, ce qu'ils trahissent sans cesse, les uns plus encore que l'autre. On voit, à ces exemples, que la transposition, par le cinéma, de certaines valeurs dans un domaine qui n'est pas celui de l'humanité quotidienne s'est exercée sur les objets les plus divers, méprisables ou pathétiques, individuels ou sociaux, manifestes ou cachés. Il reste que, pour un grand nombre d'hommes, ce visage régulier, un peu lourd, définira parfaitement un idéal vulgaire de séduction, cette petite moustache noire, ce pantalon à carreaux représenteront à jamais une attitude devant la vie, ces foules qu'un garçon de vingt-sept ans a animées dans *le Cuirassé Potemkine* symboliseront l'enthousiasme et la camaraderie révolutionnaires. Quant à ce que signifie pour nous le nom d'Eric von Stroheim, j'entends le préciser.

Ce que nous connaissons de la vie de Stroheim se prête à des interprétations trop faciles pour être exactes. Les articles de magazine qui sont nos seules sources d'information ont eu beau jeu à tracer de cet homme une image plate qui donnât satisfaction au public. Il est nécessaire cependant d'interroger cette existence, quitte à se tromper.

Erick Oswald Hans Stroheim von Nordenwall est né à Vienne en 1888. Fils d'un colonel autrichien, il avait passé par l'école de cadets de Hanstadt quand une disgrâce politique ruina sa famille. En 1909, il débarque en Amérique. Pour mieux rompre tout lien avec le monde qu'il abandonne, plutôt que d'utiliser les lettres d'introduction dont il est muni, il devient successivement soldat, professeur d'équitation, adjoint au shériff, garde-forestier, auteur-acteur d'un numéro de music-hall. A partir de 1915, il fait de la figuration au cinéma. Sa physionomie lui vaut de se voir confier régulièrement les rôles antipathiques. Il assiste aussi le metteur en scène John Emerson qui, à cette époque, dirigeait Norma Talmadge. A l'entrée en guerre des États-Unis, les studios tournent en série des films de propagande qui comportent nécessaire-


3322-60

ment un rôle d'officier allemand : c'est Stroheim qui le joue dans *les Cœurs du monde* (D. W. Griffith) et *Pour l'humanité* (Allen Holubar), deux de ces bandes qui eurent un grand succès.

Quand on revoit ces films qui ont sinistrement vieilli, il n'est plus permis de commettre l'une des deux erreurs contradictoires dont Stroheim est l'objet : la première, c'est de ne voir dans son interprétation que l'admirable exercice d'un acteur de composition. L'autre, c'est d'imaginer qu'il s'est borné à vivre son rôle, supposition qui trouva facilement crédit aux États-Unis (où les acteurs sont classés suivant le degré de moralité des personnages qu'ils incarnent) et que répandaient des rivaux intéressés à faire passer Stroheim pour un traîneur de sabre, un séducteur professionnel et un assassin d'enfants en bas âge. A vrai dire, l'apparition de ce nouveau personnage sur l'écran était assez inquiétante pour obliger chacun à s'en fournir sur-le-champ une explication nécessairement inexacte. On ignorait encore que ce caractère dépassait de beaucoup les buts immédiats auxquels on le faisait servir. Mais une image s'était déjà imposée : celle de cet officier d'une élégance glacée, poli avec affectation, correct avec raideur, dont l'impassibilité conventionnelle trahit sans cesse une sensualité et une cruauté plus exigeantes d'être contenues ; au-dessus de cet uniforme, pivote une tête massive et polie, où le regard éclate soudain, trop brutal pour qu'on y puisse distinguer entre la joie et la fureur.

Les passions de la foule à ce moment suffiraient d'ailleurs à expliquer le succès que connurent ces compositions de Stroheim et qui lui valut d'être engagé par Carl Laemmle en 1919. Maître de son travail, puisqu'il a composé le scénario et qu'il dirige la réalisation du film qu'il interprète, Stroheim laisse entendre aussitôt que la perfection avec laquelle il tient son rôle vient de ce qu'il y trouve de quoi servir de lointaines rancunes. Dans *Blind husbands* (*La loi des montagnes*), tout est sacrifié au plaisir d'accuser la bassesse et la lâcheté du protagoniste. Le consentement public encourageait certainement Stroheim à préciser, à parfaire les traits du personnage qu'il ne cessait d'incarner, mais seule une haine personnelle, une complicité secrète, expliquent l'acharnement avec lequel l'homme s'est attaqué à ce fantôme, le temps qu'il a mis pour triompher de cet envoûtement, la lenteur de ses progrès dans cette voie. En dépit des apparences, rien n'est plus éloigné de cette attitude que la complaisance qu'un acteur met à répéter son rôle à succès. Pour l'instant encore, Stroheim se sert des plus bas procédés de mélodrame pour accabler cet ennemi auquel il prodigue la vie. Cette indifférence dans le choix des moyens favorisa une confusion qui tourna provisoirement au bénéfice de l'auteur. Le poncif de l'intrigue et des caractères fit passer la violence qui s'y manifestait et celle-ci donna un attrait exceptionnel à des situations dont on se lassait déjà à l'époque.

Stroheim tourne ensuite un film où il n'apparaît pas et dont il n'y a rien à dire : *Le passe-partout du diable.* Il aborde alors *Folies de femmes* et compte en faire une œuvre semblable aux précédentes quand les résultats financiers de l'exploitation de *la Loi des montagnes* commencent à être connus : ils dépassent toute attente. A la faveur de la considération qui l'entoure aussitôt, Stroheim voit la possibilité de satisfaire un autre démon qui le tourmente. Jusqu'ici, nouveau venu, vaguement suspect, il a dû se mouvoir dans les limites qui lui étaient assignées. Maintenant, Universal n'a plus rien à refuser à son réalisateur qui fait les plus grosses recettes, pas même les 650.000 dollars qui vont lui être réclamés, acompte par acompte, au cours des dix-huit mois de travail que prendra la mise en scène de *Folies de femmes.*

Ce n'est pas impunément que Stroheim a voulu rompre avec sa jeunesse. A chacun de ses films, il cherche maintenant l'occasion d'évoquer un décor emprunté à ceux qu'il connut dans cette vie qu'il renie et la vision intérieure, chez lui, marque tellement le paysage qu'il ne doute pas un instant qu'à reconstituer celui-ci, trait pour trait, il va ressusciter pour les spectateurs les sentiments qu'il éprouva. Chez Stroheim, cette exigence, qui va jusqu'à la recherche démentielle du détail authentique, n'a rien de commun avec l'affectation d'exactitude historique ou géographique qui est habituelle aux impuissants. Elle vient seulement contrôler la déformation que son tempérament impose sans cesse à la réalité.

En même temps, Stroheim s'est purgé de ce que ses haines d'adolescence pouvaient avoir de sentimental : il a renchéri sur ses précédentes inventions pour mieux traîner son personnage de hobereau germain dans l'infamie, il lui a ôté le peu de courage et de désintéressement qu'il lui avait laissé. Maintenant, il peut se souvenir sans amertume immédiate, de cette ville que son adolescence a préférée et c'est Vienne même qu'il donne pour thème à son film suivant : *Merry go round* (*Chevaux de Bois*).

Seulement, il devient vite évident que l'exploitation de *Folies de femmes* n'est pas, à beaucoup près, une aussi bonne affaire que celle de *La Loi des montagnes.* A décupler le coût d'une production, M. Carl Laemmle constate qu'il n'augmente pas nécessairement ses bénéfices dans les mêmes proportions. Or Stroheim, qui vient de contraindre l'Universal à donner la vedette à une inconnue, paraît décidé par surcroît à doter Holywood d'un nouveau Prater, identique à l'original. Il sollicite sans cesse des crédits plus importants. Il ne prend plus en considération les intérêts de la firme qui l'emploie, il est trop occupé pour son propre compte à bouleverser la marche du temps en réinventant la Vienne qu'il a connue. On décide de le congédier. Un Rupert Julian

STROHEIM : *Greed* (*Les Rapaces*).

Metro-Goldwyn-Mayer



Metro-Goldwyn-Mayer



STROHEIM : ***Greed (Les Rapaces).***
Zasu Pitts et Gibson Gowland

METRO-GOLDWYN-MAYER

gâchera au plus bas prix le minimum de pellicule qui permettra d'exploiter commercialement l'œuvre avortée de Stroheim.

Celui-ci n'a pas de mal à trouver un engagement et sa réputation lui permet encore de poser ses conditions à la Metro-Goldwyn qui l'accueille : liberté absolue, crédits illimités, aucune obligation quant au sujet, aux acteurs, au temps consacré à la réalisation. Il se sent assez fort pour abandonner le genre qui a fait son succès et il décide d'adapter *Mac Teague* de Frank Norris, un roman qui se passe à San-Francisco, dans la colonie allemande, il est vrai. Il exige de tourner la plupart des scènes dans leur véritable décor ; sur ses ordres, on reconstruit une maison dans un vieux quartier de la ville en l'équipant pour la prise de vues ; on loue une mine de charbon à une compagnie pauvre ; on va jusqu'à faire des recherches pour découvrir quels endroits Frank Norris a exactement décrits dans son livre ; enfin, toute la troupe part pour le désert de Death Valley et y tourne dans des conditions invraisemblables. Tous les décors des intérieurs sont fermés des quatre côtés et plafonnés, contrairement à l'habitude des studios. Chaque scène est vingt fois recommencée, amplifiée, renouvelée. La prise de vues devait durer six mois, elle prend deux ans et comme Metro-Goldwyn a stipulé que le réalisateur ne serait payé que pendant le temps prévu, Stroheim — qui a carte blanche pour toutes les dépenses et qui en use au point que le film terminé coûtera deux millions de dollars — ne touche pas un centime et, chaque matin, vient au studio à pied, les chaussettes reprisées, les vêtements élimés. Le montage seul dura plusieurs mois. Quand il fut terminé, Stroheim avait établi une version qui aurait demandé huit heures de projection. Elle fut refusée. Il en proposa une autre qui n'aurait pris que quatre heures. Les dirigeants lui arrachèrent la pellicule des mains et la confièrent à des spécialistes chargés de la rendre propre à la consommation. Stroheim refusa de voir le film qui sortit alors sous le nom de *Greed* (*Les rapaces*). Mais nous, nous l'avons vu.

Dans une odeur de pharmacie et de folie se déplacent des apparences humaines dont les misérables secrets transpirent sur la face. Elles ne trahissent d'abord, au gré des événements qui les animent, que le ridicule pittoresque ou la banalité des sentiments par lesquels elles se voulurent grandes et belles. Mais il apparaît bientôt que ces âmes démentes ne peuvent accéder à l'amitié, à l'amour, au désintéressement qu'à la faveur de ces bruits de meule dentaire et de piano mécanique, de ce grotesque des relations familiales et des cérémonies bourgeoises, de ces trahisons et de ces fausses générosités. Quand la vie a usé ce médiocre décor, subsistent seulement les plus cruelles passions et l'envie, l'avarice, le sadisme ont tôt fait d'opposer l'un à l'autre ces êtres monstrueusement réduits à leur vice essentiel et de les précipiter à leur fin.

L'empreinte laissée par Stroheim sur chaque image est si puissante que les monteurs professionnels n'ont pu qu'énerver la marche de l'intrigue, supprimer des développements, escamoter le plus pénible de certaines audaces. Mais le film porte bien le témoignage que son auteur en a sollicité et il éclaircit toutes les démarches qui en ont marqué la réalisation. Le souci de réalisme reste la seule sauvegarde que cet illuminé conserve pour assurer l'authenticité des visions qui le possèdent. L'indépendance et le désintéressement affirmés par l'homme se retrouvent chez le réalisateur attaché à évoquer les passions humaines. Cette déme-



M.G.M.

Zazu Pitts et Gibson Gowland dans ***Greed.***

sure dans les proportions données à son œuvre correspond à l'entêtement avec lequel il s'acharne à poursuivre jusque dans ses plus faibles, ses plus honteuses traces le travail de destruction dont ses personnages sont l'objet. Désormais, il sera impossible de ne pas discerner derrière chaque film de Stroheim le regard qui a su voir les scènes des *Rapaces*.

On eut beau imaginer des combinaisons de publicité avec les dentistes pour lancer le film, celui-ci fut fort mal accueilli. Pour réparer la perte subie, la Metro-Goldwyn obligea Stroheim à tourner *la Veuve joyeuse* et lui imposa Mae Murray et John Gilbert comme vedettes. Ce qui nous valut quelques échos sur des bagarres de studio, puis un film, de beaucoup le moins bon que Stroheim ait fait, mais qui vint encore augmenter notre curiosité et notre admiration. C'est que rien n'aurait pu mieux définir l'implacable génie qui tourmente Stroheim que cette impossibilité d'animer une intrigue anodine. Mais en présence de ces personnages d'opérette, il s'en empare aussitôt, les débarrasse de leur mécanisme primitif pour les douer d'une sensibilité exigeante. Ces fantoches faits pour chanter quelques couplets agréables, danser en mesure et s'incliner avec grâce sous les applaudissements deviennent, repétris par ce créateur, des êtres vivants et vivant uniquement pour être torturés de désirs, pour atteindre au plaisir comme à un refuge précaire contre une inquiétude sans cesse plus pressante et pour enfin hurler leur souffrance jusqu'à ce qu'un dénouement dont le caractère artificiel n'est pas dissimulé leur laisse quelque accalmie et permette au spectateur moyen de retrouver un peu de sa belle assurance.

Stroheim quitta ensuite la Metro-Goldwyn. Il voulait reprendre le sujet de *Merry go round*. Après deux adaptations d'œuvres étrangères et cinq ans passés sans jouer un rôle, il lui faut animer de nouveau une de ses histoires et faire vivre un jeune officier de la noblesse autrichienne. C'est pour la Producers s'Distributing Corporation qu'il commence à tourner *The wedding march*, mais c'est Paramount qui lui permettra de le terminer et qui l'éditera. Encore une fois, la réalisation demandera deux ans et, Stroheim se refusant aux sacrifices qu'on veut lui imposer, ce seront des techniciens qui tailleront de leur mieux dans cette œuvre démesurée. Après avoir hésité s'ils en tireraient un film ou deux, ils ont finalement livré la bande qu'on a pu voir sous le titre *la Symphonie nuptiale*. Les faits suivants sont à retenir pour apprécier dans quelle mesure la version projetée correspond à l'œuvre conçue : Josef von Sternberg s'est occupé personnellement du montage. Un très grand nombre de scènes — dont on avait pu voir des photos — ont complètement disparu. Celles qui restent sont très longuement développées, soit par respect pour le montage envisagé par l'auteur, soit dans l'intérêt de la sonorisation du film qui fut faite après coup.

J'ignore quelle liberté fut laissée à Stroheim par les organismes financiers qui le contrôlaient, mais il semble qu'il ait pu développer sans contrainte les thèmes qu'il avait choisis et nous donner un dénouement logique, qui rassemble la cruauté éparse dans le reste de l'intrigue. En même temps, Stroheim a voulu humaniser le personnage qu'il jouait jusqu'à en faire un être équilibré, sans tares outrageantes, dont la muflerie et la cruauté ne sont pas tant personnelles qu'imposées par le milieu où il vit. De telle sorte, que composée avec les mêmes éléments, *la Symphonie nuptiale* est très différente de *Folies de femmes*. Le mélo fait



PARAMOUNT

La Symphonie Nuptiale

place au drame. Au lieu d'indications rapides, des développements qu'on a pu juger exagérés. Les caractères sont moins tranchés, plus fouillés. L'intrigue est maintenant sacrifiée à d'autres exigences, mais elle comporte moins d'effets faciles.

Pourtant, nous sommes loin des *Rapaces*. Les faiblesses qu'il nous faut relever sont-elles dues à des raisons matérielles que nous ignorons, ou bien Stroheim a-t-il cédé à l'exigence de ses souvenirs jusqu'à ne plus tenir compte des conditions qu'il avait mises lui-même à son besoin de réminiscences? On dirait qu'à traiter ces thèmes des cloches, des pommiers en fleurs, des défilés militaires, une folie l'ait saisi et qu'il ait répété les mêmes images jusqu'à épuisement de sa fringale. Stroheim nous



STROHEIM,' *The Wedding March (La Symphonie Nuptiale).* PARAMOUNT

nous a laissé apercevoir aussi de quel prix il payait sa puissance d'évocation et de transfiguration de la réalité : d'une complète impuissance à se mouvoir sur un plan imaginaire ou seulement abstrait. Toutes les images qui se réfèrent au fantastique, qui visent directement à une évocation poétique, qui procèdent par allusion ou synthèse arbitraire, sont lamentablement ratées. A peine l'appareil de prise de vues enregistre-t-il de nouveau une scène réduite à une description voulue fidèle et immédiate que le mystère, l'irréel, la poésie surgissent aussitôt.

Pour des raisons différentes, le public américain fit un très mauvais accueil à ce film et Stroheim quitta la Paramount. United Artists l'engagea aussitôt pour diriger Gloria Swanson. Au début, les communiqués furent des plus encourageants : Stroheim travaillait avec une rapidité inespérée. Puis il y eut des différends qui ne furent pas rendus publics et United Artists renonça à éditer *Queen Kelly*.

Voici Stroheim à quarante-deux ans, après quatorze années de cinéma. Sur les huit grandes compagnies éditrices aux États-Unis, cinq l'ont eu comme metteur en scène. Ses films comptent parmi ceux qui ont coûté le plus cher et ont fait chaque fois l'objet d'une réclame frénétique. Trois d'entre eux ont provoqué des recettes maximum. Avec Griffith, c'est le seul réalisateur dont le nom passe sur l'affiche



PARAMOUNT

STROHEIM : ***La Symphonie Nuptiale.***



STROHEIM : *The Wedding March (La Symphonie Nuptiale).* PARAMOUNT



M.G.M.

STROHEIM : *Greed (Les Rapaces).*

avant celui des acteurs. Il est pauvre. Il n'y a plus une compagnie qui accepte de lui confier la réalisation d'une œuvre. On le tolère encore comme interprète et il tourne dans *The great Gabbo* sous la direction de James Cruze. Sinon, il pourrait chercher un autre métier.

Cet homme n'aura gagné au cinéma que la création d'un monde qu'il y a réussie. Un monde très limité, arbitraire, mort par surcroît. Sans doute. Mais cette entreprise nous importe plus que toute autre parce qu'elle constitue un moyen d'accès vers cet esprit lucide et tourmenté. Ce n'est pas le seul témoignage de leurs aventures sans gloire que portent ces personnages dont l'apparence physique trahit avec une éclatante précision la condition et le caractère et qui tous pourtant échappent à cette réalité quotidienne par quelque trait démesuré qui les restitue au fantastique. Ces femmes contrefaites ou hallucinées, promises à la folie ou au dénuement, ces hommes que l'automatisme social ou une forme placide de la stupidité gardent seuls d'un déchaînement bestial, ils n'existent, tous ces êtres en proie à des sentiments qui ne tardent pas à les réduire à des masques plus grands que nature, que pour permettre à leur créateur d'affirmer sa connaissance du désespoir et de la honte que la

destinée humaine comporte sans rémission Cette recherche exigeante d'une passion qui ne porterait pas les germes de sa déchéance, d'un caractère qui ne serait pas voué à la ruine, d'une beauté qui ne tendrait pas vers la laideur, ne va pas sans conférer une apparence insolite au monde dans lequel elle se situe. Un infirme crucifié entre ses béquilles, deux mourants enchaînés l'un à l'autre, une femme reniflant quelques déchets de viande pourrie : ces images dangereuses ont des vertus secrètes et c'est à travers leur poésie que Stroheim a pu découvrir dans l'igno-



M.G.M.

ZASU PITTS dans *Greed (Les Rapaces).*

minie qu'il stigmatise si complaisamment des signes non équivoques de grandeur.

Pourtant, nous n'avons même pas vu les films que Stroheim a voulu faire, ceux qu'il a faits. Il nous reste à imaginer le spectacle désolé qu'a pu être la projection pendant huit heures d'images dont chacune décrivait une tare humaine. Cet inquiétant documentaire à la réalisation duquel la honte et la cruauté avaient personnellement pris part, on a refusé de nous le montrer, comme s'il était bien vrai qu'il dût nous réduire au désespoir. Rien ne peut détourner Stroheim de l'enquête à laquelle il se livre, à laquelle il est livré. Mais le résultat de cette enquête, l'impitoyable réquisitoire dressé à notre charge, quand Stroheim pourra-t-il le faire connaître publiquement, complètement, quand l'autorisera-t-on enfin à nous révéler que tout espoir est perdu, que nous ne serons pas absous ?

DENIS MARION.

DEUX EXPÉRIENCES DE FILM SONORE

par

DARIUS MILHAUD

Dès 1927, j'avais entendu le Vitaphone à New-York et j'avais entrevu à ce moment-là les possibilités immenses de cette nouvelle manière d'utiliser la musique au cinéma. C'était un film de Sydney Chaplin extrêmement long. L'adaptation symphonique, jouée par l'orchestre philharmonique inondait les oreilles d'un son épais, un peu confus, espèce de brouillard sonore plein d'intentions excellentes mais qui vous laissait incertain et troublé. Puis, à titre de démonstration, on entendit un jazz, un chanteur accompagné d'un piano, un vol de mouettes avec leurs cris, un ronflement de moteur d'avion, un quatuor à cordes. Une espèce de décongestion s'ensuivit, on respirait mieux, les sonorités d'instruments solistes ou à clavier, la voix humaine, les bruits portaient, atteignaient leur but qui est la restitution fidèle du son émis. L'erreur était de vouloir utiliser le gros orchestre. Les expériences faites aux festivals de Baden-Baden en 1927 et 1928 avec le Triergon confirmèrent les observations que j'avais déjà faites aux États-Unis.

Puis les films sonores de toutes sortes sont arrivés avec leurs qualités, leurs défauts, leurs menaces, leurs espoirs, leurs pièges.

Tout de suite quelle avalanche de procédés faciles, primaires. On ne résiste pas à faire entendre en les synchronisant les douze coups de midi lorsque l'écran nous montre une pendule indiquant cette heure-là, ou le bruit d'une auto, d'un train, d'un avion qui passent, ou celui d'une foule qui s'agite... ou bien on « profite » d'un acteur qui a une belle voix et l'on trouve mille prétextes à le faire chanter, ce qui ralentit l'action d'une manière insupportable. On est toujours tenté de vouloir abuser sans discernement d'une invention nouvelle, on est si étonné de pouvoir faire chanter un monsieur à l'écran qu'on ne résiste pas à lui faire débiter

des cantilènes à qui mieux mieux, de même qu'au cinéma d'avant-guerre on faisait faire des mouvements excessifs et trépidants aux acteurs de film pour bien montrer qu'on pouvait photographier le mouvement, que ce n'était plus la projection de la lanterne magique et que l'acteur, ne s'exprimant que par pantomime, devait faire des gestes suffisamment éloquents pour remplacer les paroles.

Le film sonore n'est encore qu'à son début, mais déjà son application est d'une importance considérable. Qu'arrivait-il, autrefois, lorsqu'un compositeur écrivait une partition spéciale pour un film ? Seuls quelques grands cinémas pouvaient avoir un orchestre assez important pour l'exécuter, puis, dans les petites villes, le film passait avec une adaptation quelconque et la partition disparaissait à tout jamais. Grâce au film sonore, elle sera enregistrée pour toujours et se déroulera partout en même temps que le film. Quelle énorme diffusion !

Au point de vue des archives du folklore musical, le film sonore rendra les plus grands services ; il est difficile d'imaginer de plus effroyables musiques que celles que l'on fait entendre lorsqu'on montre à l'écran des danses nègro-africaines ou de n'importe quel pays exotique. On pourra à présent restituer les musiques authentiques sur lesquelles se déroulent les danses que l'écran nous a révélées depuis si longtemps déjà.

On a envisagé en Allemagne l'application du film sonore au point de vue pédagogique. Des cours scientifiques avec expériences, des leçons de professeurs du Conservatoire, toutes sortes de conférences qui nécessitent une démonstration sont filmés pour l'œil et pour l'oreille et transmis aux écoles de tout le pays.

En ce qui concerne les rapports de la musique et du cinéma, le premier problème qui se pose est celui de la synchronisation. Deux cas sont à envisager : 1° un cinéaste compose un film comme un chorégraphe un ballet sur une œuvre musicale déjà écrite. Dans ce cas-là, le musicien n'a pas à se préoccuper du film. 2° un musicien écrit une partition pour un film déjà existant. Dans ce dernier cas, c'est tout une nouvelle technique de composition à étudier. Le problème de la synchronisation a été en principe résolu en Allemagne par le chronomètre du Docteur Robert-Karl Blum. Cet appareil permet de dérouler sur une planchette deux bobines de pellicules, l'une avec le film, l'autre avec deux portées musicales. Cette dernière bobine se déroule beaucoup plus lentement que l'autre. On prend alors des points de repères exacts ; ensuite, il n'y a qu'à marquer en divisions égales, qui sont plus ou moins espacées selon les mouvements métronomiques employés, les temps des mesures (ce qui permet des changements de mesures aussi fréquents que la musique le nécessite). Enfin, il n'y a qu'à laisser aller son inspiration



INTERNATIONAL GRAPHIC PRESS

Le fameux cricketer anglais James Cutmore s'apprête à chanter pour l'écran sonore et parlant.

et remplir les petites cases ainsi préparées. Pour expérimenter moi-même cet appareil, j'ai écrit de la musique pour un film d'actualités hebdomadaires allemandes (Wochenschau); cela permettait de faire autant de petits morceaux de caractères différents qu'il y avait d'événements, et de les enchaîner avec une exactitude de synchronisation absolument parfaite. A l'audition pendant que la bobine-images se déroule à l'écran, la bobine-musique se déroule sur le pupitre du chef d'orchestre sous un petit carré de verre et permet ainsi de suivre le mouvement exact que la distance choisie entre chaque temps et réglée sur la pellicule par le compositeur détermine automatiquement. On peut ensuite enregistrer cette bobine à deux portées manuscrites soit sur disque, soit sur pellicule (photographie du son) et projeter le film en même temps que la partition passera dans un haut-parleur. On fait pendant l'enregistrement plusieurs épreuves à choisir et l'on est sûr ainsi que la synchronisation des images sera exactement la même à chaque essai.

Je ne sais pour quel mystère les grands studios allemands de sonorisation de la Tobis, situés dans les terrains de l'Ufa, se refusent à employer cet appareil qui offre le maximum de précisions. C'est là que j'ai enregistré la partition que j'ai écrite pour *La Petite Lilie* de Calvacanti. Pour la composition de cette œuvre, j'ai utilisé une technique d'orchestre spécialement adaptée aux exigences actuelles du microphone (suppression du hautbois qui s'entend mal, usage modéré de la flûte souvent faible, ainsi que des timbales et de la percussion), il est probable que bientôt les musiciens n'auront plus à tenir compte de ces difficultés et que les microphones seront suffisamment perfectionnés pour enregistrer tous les timbres différents de la même manière. Par contre, j'ai dû me servir des procédés les plus empiriques pour que la musique « colle » avec le film : mesurer le film avec un centimètre en prenant des notes, faire toutes sortes de calculs sur les relations du nombre d'images par seconde et par mètre, composer en tâtonnant, les yeux fixés sur l'aiguille des secondes de ma montre, une musique qui, à cause de l'absence totale de moyens scientifiques, risque de varier de mouvement suivant l'interprétation du chef d'orchestre. Le même inconvénient se retrouve au studio d'enregistrement. On enregistre environ une centaine de mètres à la fois, soit à peu près trois minutes et demie de musique et on fait plusieurs enregistrements de chaque fragment de cent mètres, pour pouvoir faire une sélection. Le chef d'orchestre ne dispose que de points de repères approximatifs et il est obligé malgré toutes les précautions prises, de presser ou de ralentir le mouvement musical pour arriver juste quand il le faut à souligner une certaine image par l'accord ou la phrase qui doivent y correspondre.

Une fois ce travail terminé, on apprécie les facilités que donne l'enre-

gistrement sur pellicules. Puisqu'on dispose de plusieurs épreuves de chaque fragment, on peut interchanger un ou plusieurs groupes de mesures. Il suffit de couper et de recoller. Je me souviens d'un « couac » de cor qu'on fit disparaître ainsi et que l'on remplaça par la note exacte que le corniste avait répétée sur un bout de pellicule à la fin de l'enregistrement pour qu'on puisse faire la substitution.

Cela constitue un immense avantage sur le disque, car à la moindre erreur, au moindre bruit (un instrumentiste qui ne tourne pas sa page assez silencieusement, une chaise qui bouge, etc.) il faut recommencer du début. Cela m'est arrivé en faisant un disque chez Columbia à cause d'un chien qui aboyait dans la rue.

Une fois le choix définitif des fragments de pellicules sonores fait, on les met bout à bout. Le travail est fini. Mais, hélas ! on n'est pas encore au bout de ses peines. La qualité de la sonorité dépend de la projection. Une projection faible vous fait entendre la musique comme à travers une couche de ouate. La musique de *La Petite Lilie* avait été parfaitement enregistrée par les soins du chef d'orchestre Zeller et des ingénieurs techniciens surveillés par un jeune compositeur Wagner Regeny. Je l'ai entendue dans le studio de la Tobis à Berlin d'une manière impeccable. La présentation a eu lieu au Festival de Baden-Baden. Mauvaise projection : audition déplorable, feutrée, sourde. Ce n'est pas très encourageant quand on pense qu'un film ainsi sonorisé passe dans toutes les villes d'Allemagne et que l'on n'a aucune espèce de garantie sur la qualité de l'émission.

Il ne faut pas oublier que le film sonore ne fait que débuter et que les procédés de synchronisation, d'enregistrement, de projection se perfectionneront. J'ai été néanmoins très heureux de faire ces deux expériences.

Pour notre amusement personnel, il serait souhaitable que l'on construisît un petit appareil qui nous permettrait d'enregistrer la voix de nos amis, le rire des enfants qui nous entourent, les bruits de la rue, etc., en même temps que nous ferions un petit film cinématographique avec un appareil d'amateur.

Darius Milhaud.

FILMS DE RÉVOLTE

par ROBERT ARON

A part les films de Man Ray et de Louis Bunuel (1), on chercherait vainement d'autres œuvres réalisées en France et qui aient une valeur humaine. L'angoisse qui s'en dégage ne résulte pas comme ailleurs d'une histoire bien faite ou d'une technique ingénieuse. Dédaignant les contagions superficielles de l'anecdote ou de l'image, ils contaminent le spectateur d'un trouble autrement profond. Tout est mis ou remis en question. Il n'est pas de déterminisme familier qui ne se trouve ébranlé — d'enchaînement ordinaire de faits — que Man Ray et Bunuel ne coupent de hiatus insolites, de sens unique qu'ils ne retournent. Et lorsqu'au début de son premier film, *Emak Bakia*, Man Ray installait un appareil de prises de vues, ce n'était pas, comme aurait pu faire un auteur de documentaire, pour préfacer ou pour rendre hommage. Mais défiant jusqu'au seul mécanisme qu'il ne peut éviter d'employer — humiliant la technique nécessaire, il forçait la camera rigide et l'objectif impassible à se moquer et à se trahir eux-mêmes en avouant la paternité d'images irréelles et démentes.

Un défi, un défi perpétuel à toutes nécessités, à toutes lois, même aux lois les plus coutumières que l'usage semble avoir dépouillées de leur rigueur. Dans leur foncière intolérance, les auteurs de ces films ravivent les blessures anciennes que font des bâts trop familiers, et il n'est pas de limite qu'ils ne s'efforcent d'éviter.

Depuis le langage, qui fige tout, et que les sous-titres de Man Ray détournent de ses voies normales à grand renfort de néologismes fantaisistes et de jeux de mots jusqu'à la police des rues, que Bunuel met en présence de personnages désarmants, poétiques, invraisemblables, qui excèdent sa compétence, — il n'est pas de discipline que ces quatre films n'esquivent. Les visages humains, où se fixent les caractères ou les pensées, les regards en qui on peut lire, Man Ray les efface ou les trouble : sur des paupières abaissées, il peint des yeux inexpressifs. Il dilue les profils des corps en multipliant leurs contours. Il cache les visages sous des résilles presque opaques, qui imposent à tous personnages le même masque aplani, inexpressif et obscur. Bunuel exerce sur les vêtements, cette convention sociale, le même humour destructeur. Dans une rue de

(1) MAN RAY : *Emak Bakia* (1927), *l'Étoile de Mer* (1928), *Le Mystère du Château du Dé* (1929). LOUIS BUNUEL : *Un Chien Andalou* (1929).

Paris, un cycliste porte un costume agrémenté d'attributs surprenants. La chute des corps se fait bénigne, oubliant l'accélération reconnue par les lois physiques : le bicycliste tombe sur le pavé d'une chute qui semble se ralentir en se rapprochant du sol. De même dans *le Château du Dé* une femme, nageant sous l'eau, s'y coiffe, y jongle, fait des haltères, au mépris des plus élémentaires expériences du moindre plongeur en eau douce.

Il n'est plus ici d'eau douce, d'expérience, ni de matière. Tous les éléments se disloquent, les règnes naturels se mêlent. Les Andalouses poussent comme des fleurs dans le sable au bord de la mer ; les formes vacillent et se troublent, et s'engendrent en des genèses imprécises. Des poils sous un bras se transforment en oursins : des fleurs deviennent étoiles de mer. Pour exprimer cet univers, où les espèces les plus lointaines, se mêlent en des unions bâtardes, des mots nouveaux, nés eux aussi de croisements monstrueux, apparaissent dans les sous-titres : Robert Desnos rend à la nuit son angoisse et son mystère en inventant « éternèbres » : et Man Ray, suivant sa plongeuse, découvre un univers nouveau qui s'ouvre au « piscinéma ».

Chacun d'eux, Man Ray ou Bunuel, se prenant lui-même à parti, exerce sa joie dislocatrice et son désir de liberté, sur les facultés qui lui sont le plus familières. Man Ray, plus sensible aux formes, moins sensuel, attend le miracle de jeux d'objet, de vues du monde, plutôt que de mouvements internes de sa chair ou bien de ses nerfs. Et sa frénésie s'exerce sur les objets qu'il déforme et qu'il disloque — ou sur des paysages de rêve et des métaphores de matière, qu'il coupe avec une joie cruelle par des pleins-ciels éclatants ou des clichés documentaires. Attentif aux frontières des choses, à ces limites arbitraires par quoi les corps se distinguent, saboteur des formes précises — il ne peut décrire un château sans l'éparpiller en l'air, ou sans charger de mystère les arêtes géométriques, voulues par un architecte moderne.

C'est aux frontières de notre corps, là où nos amours s'extravasent et où le monde nous assiège, que Bunuel, carré sur ses hanches, fondé sur sa chair intérieure, cherche à porter le vertige. Tout ce sur quoi son corps bute ou s'arrête, tout ce qui le limite, chair étrangère, distance, temps, se disloque au cours de son film. Le temps recule : un personnage menace du revolver l'image de son passé ; l'espace s'abolit pour un mourant, dont l'agonie extra-rapide commence dans les murs d'une chambre pour se terminer sous les arbres. Des chairs se revêtent ou se cachent, se déshabillent ou se rhabillent, se couvrent de poils ou d'insectes, selon que le désir les presse, ou que la mort les menace. Et pour défier jusqu'au désir, ce sensuel que la chair oppresse impose un masque d'impuissant, bavant, yeux révulsés et douloureux, à l'amoureux qui caresse des seins et des fesses nues.

Plus intellectuel chez Man Ray, plus préoccupé de technique pour échapper à la technique, ou de logique pour la défier, plus sensuel dans *Un Chien andalou*, le même désir de liberté dresse contre ses facultés c'est-à-dire contre ses prisons l'un et l'autre des cinéastes. Liberté qui semble plus complète puisqu'elle abolit ses limites, liberté que l'on atteint vite dans un lieu où toutes lois se relâchent à votre fantaisie, mais liberté sans revanche, sans joie réelle, sans possession et dont l'exaltation féconde n'apparaît pas dans le rictus du personnage de Bunuel, ni sous les résilles opaques qui préservent du monde et d'eux-mêmes les hôtes du Château du Dé.

Il est des films américains, qui semblent faire toutes les concessions au monde. Les prisons y ont des geôliers. Des sociétés anonymes exhibent, avec jaquette et huit-reflets, le président de leur conseil d'administration. Des problèmes commerciaux se posent. Des armées en guerre s'affrontent. Et pour leur principal héros la question du succès se pose, ou plutôt de la réussite, comme on dit en termes courants. Ce héros est Buster Keaton. Ses ambitions, selon les films, sont d'épouser celle qu'il aime, malgré la rivalité d'affaires qui sépare leurs parents — ou de se faire engager comme opérateur dans la maison de films, dont il courtise la dactylo... Conformiste sans prétention, il accepte tous mécanismes, d'ordre naturel ou social. Son étourderie s'y encadre : sa maladresse y fait son chemin, un chemin sûr et triomphant puisqu'à la fin de chaque film, Buster Keaton l'emporte sur tous ses rivaux consciencieux, bien doués, gens en place ou malins.

La maladresse triomphante, l'étourderie récompensée marquent déjà un humour et un sens de l'anarchie qui, pour s'exprimer dans les cadres de l'activité courante, ne sont que plus agressifs et plus démoralisants. Mais Buster Keaton va plus loin.

Dans la société hiérarchisée et sans espoir où se déroulent deux de ses films, *Cadet d'Eau douce* et *la Croisière du Navigator*, il cause un trouble de cauchemar ou d'hallucination. Cependant, il accepte tout : ministre, guerre, commerçants. Les navires et les sous-marins obéissent à des leviers selon des lois mécaniques. Les sauvages sont anthropophages : et les chapeliers font valoir sur la tête de Buster Keaton leurs modèles les plus classiques. Tout se passe selon les règles dans le mieux réglé des mondes. Nulle entorse n'est faite à la loi, ni aux lois de cet univers : nul accroc au déterminisme. Et pourtant de fil en aiguille, sans hiatus et sans désertion, par le jeu normal d'une intrigue, l'un de ces films aboutit à une nuit de cauchemar sur un paquebot désert, dont des conspirateurs ont coupé les amarres : l'autre se termine en orage, qui fait s'envoler les demeures, et rompt les attaches des choses avec le sol et la raison.



Pour que les lits d'hôpital s'envolent — pour que les maisons intactes abandonnent leurs fondations et que la tempête entraîne les arbres déracinés sans rider la face des eaux — pour qu'à bord d'un paquebot désert, désamarré, perdu en mer, le tangage ouvre et ferme en même temps les portes de toutes les cabines, causant une terreur panique, il ne faut à Buster Keaton nul coup d'État, nul arbitraire. Les films de Man Ray et de Bunuel, autoritaires, mais dans le vide, prétendaient en leurs rapports avec le monde à exercer une dictature du néant. Dans les films américains, la volonté de destruction garde des formes, toutes les formes, formes de pensée, formes d'objets, formes sociales — et cherche à s'insinuer entre elles pour les cerner ou les violer. Aussi acerbe, plus efficace, elle accepte les voies battues, et désirant moquer les lois, les attire dans les pièges soigneusement camouflés d'une action ou d'une intrigue.

Action, dont on sait ce qu'elle vaut : intrigue, qui ne peut faire illusion. Les orages de mélodrame, les conspirations de théâtre ne marquent chez qui les emploie nulle soumission, nulle faiblesse — et ne donnent jamais à personne l'impression que « c'est arrivé ». Mais du réel à l'irréel, le passage a lieu sans rupture : et dans ces films américains l'aventure, le surnaturel ou l'amour sont empêtrés dans la matière, la société et la raison pour pouvoir les mieux défier, et les battre sur les terrains qui leur sont les plus familiers. Revanche des individus sur le lieu même de leurs souffrances.

Deux images se correspondent en un diptyque élémentaire :

Dans la piscine du château, que Man Ray fut contraint de prendre comme sujet de son dernier film, une femme en maillot de bain se livre à des gestes gratuits... jeux de lumière, et jeux de poses, que l'eau déforme et atténue.

Dans l'eau du fond de l'océan, enfermé dans un scaphandre, près de l'étrave d'un navire, Buster Keaton lève les bras en suppliant. Geste angoissé d'un homme obligé pour des fins sociales à descendre au fond de la mer, que l'asphyxie menace et gagne.

Deux images que l'esprit peut comparer l'une à l'autre, mais *en réalité* distantes et de sentiments très divers.

C'est un malheur que l'esprit, agissant dans ou hors le monde, puisse secréter les mêmes images. Embrayé ou débrayé, son mécanisme est le même. Toutes les confusions sont possibles, les vertiges et les fraudes. Car la frontière est transparente qui sépare le monde de l'esprit, de ce monde où l'esprit, dans ses moments de puissance, impose sa nécessité et fait triompher son désir. D'un seul côté de cette frontière, la révolte peut être féconde : de l'autre, elle n'est que jeu d'esprit et qu'onanisme sans danger.

Robert Aron.



EVELYN BRENT

Photo faite spécialement pour "DU CINÉMA" par Henry WAXMAN, à Paris.

LES CONDITIONS D'EXISTENCE DU CINÉMA MUET

par

LOUIS CHAVANCE

Bien plus par des signes que par des mots, le cinéma parlant nous affirme sa supériorité. Sans doute, nous avons assez vu de chanteurs sentimentaux qui affligent leurs bons parents en embrassant la carrière théâtrale, mais dont la voix sort assez tôt, d'un phonographe, d'une prison ou d'un poste de télégraphie sans fil, pour adoucir leurs derniers instants. Déjà nous entendons toutes les clochettes de *Broadway Melody*. On nous apprend que, dans *Alibi*, le meilleur film parlant de l'heure présente, les scènes précipitées d'un coup de main concordent avec une vague de bruits où l'on distingue en tempête les sirènes des voitures de police, les coups de sifflet, les claquements des revolvers, le ronflement des automobiles. Je préfère sincèrement, sans craindre une déception, le cinéma parlant à tout ce que l'avenir peut nous apporter d'admirable dans le domaine du mouvement ; — c'est pourquoi je me trouve bien placé pour reconnaître un droit d'existence au cinéma muet. On ne m'accusera pas de nourrir des sentiments de regrets attendris pour le passé ou de manifester un mépris excessif pour un moyen d'expression qui a des raisons de survivre. Je crois à la persistance des films silencieux.

Les jeunes gens, à moins qu'une occasion exceptionnelle ne se présente, lorsqu'ils commenceront à pouvoir faire un film, seront longtemps encore obligés de s'adresser au brave opérateur, chargé de son seul petit appareil. Où trouveraient-ils assez d'argent pour se comporter autrement, et devraient-ils renoncer au bénéfice de l'apprentissage qu'ils ont eu tant de peine à faire pour se lancer dans un lent et pénible métier ? Cet argument semblera un peu faible et assez vulgaire. C'est pourtant

sur les seuls débutants que nous pouvons actuellement compter. Dans le même ordre d'idées, le cinéma a pris depuis trop longtemps l'habitude de franchir les frontières, de pénétrer en Angleterre, en Allemagne, en France, pour se laisser arrêter par la barrière des langues. En d'autres termes, par la force des choses, il restera un certain nombre de films muets qui garderont un caractère international. Si je réunis ces deux exemples dans la même catégorie, c'est qu'ils s'appuient tous les deux sur une base matérielle, l'utilisation de l'argent ou la circulation des marchandises et qu'ils sont les seuls capables de convaincre certaines personnes. Les vraies raisons de croire à une survivance du cinéma muet viendront un peu plus loin.

Après avoir pensé longtemps que l'adjonction des effets sonores et le concours des mots donneraient un grand essor aux films comiques, je n'ai plus tout à fait la même impression. Autant il me semble que les productions dramatiques sont surclassées dans le domaine de la parole, autant je crois que le royaume du rire gardera une certaine autonomie. Un objet glissé dans le cou d'une dame et suivi d'un sifflement, le bruit d'une scie accompagnant le geste de se gratter la jambe n'amusent pas beaucoup. Est-ce au profit de ces contrastes faciles, de cette ponctuation peu au point qu'il faudra abandonner l'inimitable fantaisie et la gaîté rapide de Stan Laurel et Oliver Hardy? Peu de personnes voudront arrêter les éclats bruyants et autoritaires qu'arrache la maladie du rire pour écouter les paroles suivantes de l'acteur. Et alors faudra-t-il lui laisser la bouche ouverte comme les comédiens du Palais-Royal qui attendent la fin du tumulte pour placer la prochaine réplique? Jusqu'à présent, c'était la pantomine comique qui touchait le plus facilement et le plus vivement la sensibilité sans le secours intellectuel du langage articulé. Gardons-lui cette prérogative. C'est dans ce domaine que le film parlant aura le plus de travail pour créer quelque chose de plus nouveau. Nous obtiendrons un dialogue fin, ravissant, des fusées de rire dont nous n'avons aucune idée. Laissons de côté, si vous le voulez bien, la poésie qui trouve toujours à dire son mot. Charlie Chaplin prêchait pour son saint, lorsqu'il défendait le film silencieux. Son activité spirituelle n'était pas complètement paralysée, lorsqu'il se protégeait contre un genre qui n'a aucun rapport avec le sien, pour se rattacher à son art qui a quelques motifs de subsister.

Les films muets me fournissent aussi ce que j'appelle le cinéma du hasard. Au cours de certaines prises de vues qui n'ont même pas forcément un caractère documentaire, il arrive que l'appareil surprenne un élément de vie extraordinaire, lorsqu'il se trouve dirigé vers des personnages qui ne se doutent pas de sa présence. Tel est le visage illuminé des petits enfants photographiés à leur insu pendant qu'ils contemplent

les tours d'un prestidigitateur dans l'*Homme à la Caméra* de Dzîga-Vertof. A ce genre se rattachent les scènes prises fortuitement au cours d'un accident de voiture, qui nous montrent le capotage de l'automobile, la pâleur des blessés, le désordre et la confusion des secours. Je trouve à ce paroxysme d'existence un caractère surnaturel. Il me semble qu'il y a là une des fonctions les plus vivantes du cinéma. La qualité du silence n'ajoute rien à ce genre de film, au contraire, on attend les cris. Mais je doute que les conditions de proximité et de confort qu'exige la prise de son, la complexité des appareils autorisent jamais le cinéma du hasard à devenir parlant.

Qu'on me permette de révéler le fond de ma pensée. Je crois que le cinéma muet n'aura jamais qu'un rôle secondaire, c'est du reste l'avenir que je lui souhaite. Tout l'argent du monde, son activité, son intérêt, sa médiocrité seront penchés sur le domaine du bruit et de la parole. Les hommes d'affaires véreux, les écrivains et les journalistes faisandés, les jeunes premiers saumonés et les metteurs en scène marrons gagneront une vie fastueuse avec les films sonores. Il ne restera au milieu du silence que des hommes capables de foi, d'un travail peu rémunérateur, dans une atmosphère de confiance et de pureté. Des bulles d'enthousiasme crèveront la surface de leur sérénité. Aurons-nous un art mineur qui ne sera pas décoratif? Le mieux serait encore que les films silencieux fussent réservés aux enfants. Dans des salles point obscures à cause de la peur du noir, se rassembleraient les rires les plus légers et les plus grosses larmes. Le cinéma serait enfin la propriété d'*Alice au pays des merveilles*, du *Petit Elfe Ferme-l'Œil*, de *Nils Holgersson*. Les grandes personnes ne s'intéresseraient plus aux films muets.

LOUIS CHAVANCE.



Metro-Goldwyn-Mayer

HALLELUJAH, film nègre de King Vidor. Victoria Spivey dans un champ de coton du Tennessee.

ENTRE HOLLYWOOD ET BROADWAY

LA RÉVOLUTION DU SON

(1928-1929)

Reportage par NORMAN MACKENZIE

Il ne se passa rien d'extraordinaire jusqu'au moment où les frères Warner permirent à un public, plutôt indifférent et pas particulièrement séduit, d'entendre le Vitaphone. Ce fut le commencement de la fin du silence. Avec une nouvelle dimension — le son — la faiblesse d'une année de cinéma sans intérêt était immédiatement oubliée. Le son, la parole, le délire était dans l'air.

Les premiers motifs musicaux Vitaphone, enregistrements de voix d'opéra, furent rapidement suivis d'un drame parlant, *le Chanteur de jazz*. Puis vinrent *Lights of New York* et *The Home-Towners*, qui eurent des succès variés. *The Singing Fool* fit 5.000.000 de dollars. Et cela décida naturellement, toutes les compagnies à transformer des studios pour les prises de sons. « L'ère du son, de la parole et de la couleur est arrivée, » déclara Jesse L. Lasky, de la Paramount, ouvertement, audacieusement, dans les journaux.

Les étoiles de l'écran se précipitèrent chez les professeurs de chant et de diction. La Fox annonça qu'elle n'allait plus produire que des films parlants et chantants. Les autres compagnies suivirent le mouvement — réservant quelques films silencieux pour la province et l'étranger.

Bientôt vint *La Lettre*, entièrement parlé, avec feu Jeanne Eagels. *The Broadway Melody*, un mélange de mélodrame, de musique, de dialogue et de chant, sortit à l'Astor Theatre à New-York, et en quelques jours attira autant de spectateurs que l'avait pu faire *la Grande Parade*. *Alibi* fut couvert de bouquets d'adjectifs élogieux par la presse. *Bulldog Drummond*, avec Ronald Colman, et vingt autres — faits à la hâte — arrivèrent à Broadway. Et des milliers d'autres vont suivre.

L'histoire de cette année qui fut la plus chaotique de l'histoire du cinéma devient alors l'histoire de ce que l'on a donné à entendre aux spectateurs. Les conditions de réalisation de cette nouvelle forme de spectacle ont continuellement évolué. Toutes les recherches et toutes les erreurs ont été autant de découvertes et de leçons dans l'immense

domaine du cinéma parlant. On restait véritablement stupéfait d'avoir à sa disposition un spectacle fondé sur l'utilisation du mouvement, un spectacle qui pût intéresser l'œil par une succession d'images, l'esprit par l'attrait d'une histoire, et qui permît à la fois l'audition d'un dialogue et l'emploi des sons et des bruits selon la manière souhaitée par les auteurs. Mais le champ était trop large, l'invention trop belle, on ne sut où commencer.

Des 20.000 salles de cinéma que possèdent les États-Unis, 3.000 sont déjà équipées pour le film sonore. C'est de ces salles, pour la plupart. luxueuses, coûteuses et pouvant contenir un grand nombre de spectateurs, que les compagnies de production tirent soixante-quinze pour cent de leurs bénéfices. On peut présumer que les plus petites salles dans les plus petites villes vont être petit à petit également installées. Déjà il est permis de croire que d'ici la fin de cette année 5.000 salles des États-Unis projetteront des films parlants.

Depuis l'avènement du son et de la parole, les bénéfices de l'exploitation des salles ont augmenté de vingt-cinq pour cent. Et il va être bientôt impossible pour une compagnie de production de vendre un film muet aux exploitants qui, sans tenir compte de la valeur des films, diront que le retour au silence est impossible à moins d'une réaction catastrophique de la part du public. Or il est peu probable que l'attrait de la nouveauté seul soutienne le film parlant pendant plusieurs années.

Il est donc doublement intéressant d'étudier l'évolution de la forme des scénarios employés jusqu'à maintenant. Comme objet de comparaison, nous pouvons prendre deux extrêmes, l'un et l'autre adaptés de deux grands succès de la scène, *Le Procès de Mary Dugan* et *Bulldog Drummond*.

Ce qui fit le succès du *Procès de Mary Dugan*, c'est qu'il suivit exactement la pièce. La construction, la progression et les situations dramatiques en faisaient l'intérêt. Adapté et dirigé par l'auteur même de la pièce, Bayard Veiller, il se déroulait tout entier dans le décor d'une cour d'assises, sans montage, suivant l'ordre original du dialogue original. En d'autres termes, c'était pour ainsi dire la photographie de la pièce — l'on ne se servit des moyens cinématographiques habituels que pour les premiers plans de l'attorney du district quand il posait une question à un témoin et pour les premiers plans du témoin quand il répondait. *Le Procès de Mary Dugan* fut bien accueilli parce qu'il était non seulement bien fait mais que le sujet retenait l'attention. Il représentait l'enregistrement très habile d'un mélodrame à succès.

Vu dans la lumière d'*Alibi* et particulièrement de *Bulldog Drummond* qui vinrent ensuite, on peut apprécier combien *Le Procès de Mary Dugan* était loin d'être un bon scénario, de film parlant. Dans *Bulldog Drum-*



Alibi, par ROLAND WEST : Le vol du magasin de fourrures.

United Artists

mond, l'œil est satisfait autant que l'oreille On y trouve une histoire, la charpente d'une intrigue qui fait rebondir l'action à de nombreuses occasions, et aussi un film avec du mouvement et une grande variété d'images. Je citerai, par exemple, les images d'automobiles filant sur des routes blanches dans la nuit, le bruit des moteurs accompagnant les vues d'une façon impressionnante, et aussi d'innombrables scènes et une variété d'extérieurs tous éclairés et photographiés d'une manière extrêmement belle et habile. En d'autres mots, avec *Bulldog Drummond*, Wallace Smith, scénariste, et F. Richard Jones, metteur en scène, ont réussi à adapter une pièce de théâtre, en se servant d'un dialogue et sans cesser cependant de faire du cinéma. Ce film semble approcher de la forme idéale du film sonore dialogué. Roland West sut également imaginer *Alibi* selon une formule à la fois visuelle et dramatique, une formule qui n'a plus rien de bâtard et qui a une puissance d'expression autonome. Il essaya d'autre part de styliser les sons. Pour la scène du vol du magasin de fourrures, pendant la succession rapide et brutale des détails de l'épisode, on pouvait entendre, venant de l'écran, une impressionnante vague de sons — sirènes de police, coups de sifflets, coups de revolver, ronflements de moteur du taxi, etc. — qui ne purent être rendus dans la version muette que par une série d'images coupant la scène.

Des films comme *Alibi* et *Bulldog Drummond*, comparés à *The Lion and the Mouse*, *Le Procès de Mary Dugan*, *La Lettre*, marquent une évolution remarquable du film dialogué et permettent de prévoir dès maintenant de nouveaux progrès.

Le film de Lionel Barrymore, *Madame X.*, interprété par Ruth Chatterton (qui a surgi plus puissamment sur l'écran qu'elle ne l'avait pu faire à la scène) fut une combinaison d'intrigue théâtrale et d'une variété limitée de scènes cinématographiques. *Gentlemen of the Press*, dirigé par Millard Webb, était dramatique dans les lignes générales de la pièce et l'histoire, mise en valeur par les mots, retenait l'attention, mais les images n'avaient pas grande valeur pour l'œil. Il semble que cela ait été photographié dans deux chambres, ce qui peut ne sembler normal qu'à ceux qui ont l'habitude du drame de mots comme le théâtre le présente habituellement. Mais le caractère distinct et capital de l'écran est de mettre en valeur le mouvement des images ; par conséquent, il est dangereux et douteux de commencer à l'oublier, même si l'histoire est entraînée par un dialogue maintenant où auparavant elle était exprimée par la pantomine et les sous-titres.

On nous a offert encore d'autres productions intéressantes ces temps derniers parmi les films parlés : *Hearts in Dixie*, *Thru Different Eyes*, *The Valiant*, *Broadway*, *A Dangerous Woman*, *The Man I love*, etc. Toutes étaient du bon théâtre, sinon du bon drame ; toutes montraient

les possibilités du son et de la parole, même quand elles n'étaient pas des œuvres spécialement marquantes.

Dans le domaine des films musicaux, ou des films dans lesquels l'histoire se transforme en chansons ou en attractions, il y a eu aussi une évolution. Le succès sensationnel fut, bien entendu, *The Broadway Melody* qui présentait des scènes de revue à côté d'une histoire mélodramatique de la vie des coulisses. Ce n'est pas du tout la reproduction d'une revue musicale, mais un mélodrame avec des scènes de revues intercalées. En d'autres termes, l'histoire aurait été suffisante pour faire un film ordinaire et quand le scénario amène la répétition générale de la revue dans laquelle joue l'héroïne, les attractions sont détaillées par l'image et par le son.

Les *Folies Fox* et *On With the Show* sont également des aventures de coulisses, d'acteurs paraissant dans un certain spectacle de music-hall, présentant à cette occasion les différents numéros de la revue. *On with the Show*, photographié le premier dans sa totalité, avec les couleurs grossières du procédé Technicolor, fut également un succès. Je citerai encore *Close Harmony* et *My Man*, dans le même genre.

The Desert Song et *The Cocoanuts* sont à peu près la photographie exacte de spectacles de music-hall. L'écran n'est plus là qu'un moyen de réalisme — c'est-à-dire que la photographie d'une plage est la photographie d'une plage réelle et non pas d'un décor.

Ce résumé de l'année cinématographique serait incomplet si je ne mentionnais pas finalement trois films silencieux, *la Fin de St-Pétersbourg*, *The Shopworn Angel* et *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Th. Dreyer. Le premier est un kaléidoscope de révolte, de fumée et d'acier qui utilise le style de l'inoubliable *Potemkine*. *The Shopworn Angel* est une excellente histoire sentimentale de la tragédie de cœur d'une chorus-girl et de ses deux amoureux, l'un est riche, l'autre est un grand nigaud du Texas, un simple soldat ; cela se passe pendant la guerre. *La Passion de Jeanne d'Arc* est un curieux récit psychologique, développé dans son unité selon une formule impressionniste qui donne aux images l'aspect de tableaux du moyen âge ou, comme on l'a déjà écrit, les fait ressembler à de la « sculpture en mouvement ».

Il est plus que probable que pendant quelques années personne ne fera plus de films silencieux, sauf peut-être ceux, comme Chaplin, qui se sont fait une réputation dans la pantomime.

Le cinéma est maintenant enrichi de merveilleuses possibilités qu'il n'est pas question de discuter. Les auteurs de films ne doivent pas se laisser submerger, ils doivent pouvoir au contraire sans cesse « inventer ».

New-York, Octobre 1929. NORMAN MACKENZIE.



UNITED ARTISTS

.... le meutrier s'est enfui !
Alibi, par ROLAND WEST
Decors de W.H. Cameron Menzies.

PARLER AUX YEUX

OU

LE MÉLANGE DES GENRES

par

ANDRÉ DELONS

Il est plaisant d'observer la ruée critique de ces derniers temps vers un problème qui, pour être réel, n'en est pas moins saugrenu dans son genre. Le cinéma, tout d'un coup, en traître, vient d'inventer la parole. On s'étonne, on s'émerveille, on se lamente, on se félicite. Quel heureux événement! Jusqu'alors tout le monde parlait, mais sans y prendre garde ; on était heureux et paisible dans l'innocence. A vrai dire, tout le monde était sourd du temps où le cinéma était muet.

J'imagine la belle panique que ce serait, si demain un régisseur ganté interrompait soudain la projection d'un film où l'instant d'avant un nombre considérable de personnes hurlaient, chantaient et sussurraient à l'aise, pour tenir aux spectateurs le petit discours suivant : « Mesdames, Messieurs, on vous a trompé. Je ne reculerai pas plus longtemps l'heure de vous éclairer l'esprit sur ce pénible sujet. Le cinéma ne parle pas. Le cinéma est muet. Tout ça, c'était dans les coulisses, c'était pour vous amuser un peu. Mais autant en emporte le vent. Le vent dans la plaine, la voix de Bessie Love, c'était dans les coulisses, grandes bêtes, c'était pas vrai. Non mais quand je pense que vous avez cru que... Enfin la brusque défection d'un de nos choristes m'oblige à interrompre le spectacle et à vous dévoiler mon petit secret, qui pourtant était bien simple. »

J'imagine la stupeur, et le silence de mort, l'hébétude des gens, puis leur colère. Mais cette histoire, qui semble un jeu, c'est pourtant une parabole, dont la vérité se trouve à portée du regard.

Il est bien vrai que le cinéma parle, mais ne parlait-il pas auparavant? Est-il vraiment nécessaire de faire remarquer que les films dits silencieux procuraient déjà une illusion du langage et de la voix immé-

diatement acceptée pour telle, et déjà suffisamment embarrassée de nuances? Quelle est donc, je vous prie, l'invention la plus audacieuse, l'invention la plus profonde, de celle qui obtient l'apparence sans reproduction concrète ou de celle qui l'obtient par l'usage pur et simple de l'objet qu'on veut évoquer? Cette question à seule fin d'établir quelques perspectives honnêtes dans un débat brûlant où, bien entendu, d'autres vérités sont en jeu, que je suis loin de méconnaître. Avant toute autre, en voici une qui me paraît grave pour les conséquences prochaines qu'elle devra supporter. L'enregistrement des gestes, c'était déjà beaucoup, et plein de dangers pour l'homme réel. L'enregistrement des paroles et des sons, pour peu qu'il suive le même chemin, pour peu qu'il opère les mêmes transformations, ce sera un fléau, et c'est tant mieux.

Je prédis toutes sortes de catastrophes burlesques dans le comportement humain, à la dérive, à la traîne, à la remorque des machines autoritaires dans lesquelles une immense provision de mimiques sonores va être jetée. Quand on aura « enregistré » le monologue tragique du héros auprès de sa lampe qui fume, sans crier gare, on s'amusera à le dévider à l'envers, en commençant par la péroraison, mais non, pas du tout, à l'envers, je vous dis, comme un alphabet renversé, comme l'écriture chinoise, comme un ongle retourné par une gamme partie de la droite du clavier. On s'amusera beaucoup, on balbutiera des excuses à la pellicule récalcitrante, on fera des prières pour le rétablissement de l'ordre. Mais l'envers vaut l'endroit, et il sera trop tard. Pensez aussi aux procédés du ralenti et de l'accéléré dans ses applications sonores, et pourquoi pas puisqu'il s'agit de sons convertis en espaces. Songez alors au sel comique dont le mauvais plaisant pourra agrémenter le drame, ou dont le maladroit pourra gratifier la comédie, ou dont l'infâme pourra habiller le documentaire d'actualités officielles. Songez à l'introversion des parties récitantes, à l'arbre qui s'abattra en murmurant une plainte de femme, ou une petite chanson guillerette, à la femme qui parlera comme un arbre s'abat, avec des sanglots de branches et des déchirements de racines, songez un peu au bouleversement par l'exemple des lumières que vous avez sur le comique et sur le tragique, lorsqu'un groupe de personnages hilares quant au visage sera dans le même moment lamentable, haletant et douloureux quant à la voix et aux paroles émises, et songez au vice versa dans toutes les expériences que je viens de citer, l'homme traqué qui rigolera, la suppliante qui roucoulera. Songez aux dialogues accélérés au sein même d'une mimique habituelle, aux répliques ralenties dans les bras d'une action vivement menée. Ah, ce ne sera pas toujours drôle, et c'est là que je voulais en venir. Sur le chemin de ces métamorphoses où vous voyez, par l'imagination, un souffleur affolé courrir en brandissant son texte, et rendre son tablier au directeur de ces

ébats, je dis que le cinéma se trouvera entraîné, à la suite de ses inventions, sur une route où la subversion morale prendra force de loi. Ce que je persiste à attendre encore d'un geste théâtral, ce qu'il contient à mes yeux de grandeur, de dérision, de vérité, je tiens pour évident que le cinéma s'en fera maître enfin, dans un avenir assez proche, quand la vague actuelle de l'intelligence scénique aura cédé le pas aux vieilles coutumes, justement, du théâtre. Devant de tels produits d'horreur, de désuétude et de pitié, à condition qu'ils soient extrêmes, je m'engage à ne pas crier, et même à applaudir.

Ce qui est certain, cependant, c'est que l'ancienne et joyeuse expression « le mélange des genres », va reprendre une actualité et une acuité singulière, si des hommes clairvoyants s'en emparent. Je pense qu'il est de toute importance que le spectateur soit lésé dans ses habitudes, et berné dans ses croyances, lesquelles tiennent évidemment trop de la somnolence instinctive qui suit un bon repas. Lorsque les films finiront mal, tout ira beaucoup mieux ; lorsque, à l'heure des larmes et du pardon, le monsieur jouera de la trompette, lorsque, à l'heure du crime et déjà penché sur sa victime endormie, l'homme au col relevé sortira de sa poche au lieu d'un poignard une paire de castagnettes et commencera avec un bel entrain irrésistible à danser un boléro, alors nous pourrons décemment parler du « mélange des genres », et je le souhaite, pour des raisons dont l'exposé dépasserait les cadres de cette étude. Et, s'il faut parler de liberté, ce sera dans le déroulement d'une application systématique de cette nouvelle méthode, où l'humour plus qu'ailleurs trouvera son compte, qu'il conviendra de la chercher. Voilà où nous serons conduits par l'invention de la parole, la toute dernière maladresse d'un art. Mais je veux bien admettre que tout ceci soit faux, en dépit que ce soit infiniment probable. Il n'en reste pas moins que des dimensions nouvelles et impondérables sont nées, et que de nouvelles mesures aussi véridiques et tout autant simulées que les précédentes, sont apparues. Je demande que l'on joue avec elles comme on a joué avec les autres, mais moins mal.

André Delons.



GLORIA SWANSON
dans *The Trespasser,*
par Edmoud Goulding.

UNITED ARTISTS
photo BACHRACH

DU FEU S. V. P.

Série de Gags

par

JEAN AURENCHE

A côté de scénarios de films réalisés, comme Un Chien Andalou, *la Revue du Cinéma fera paraître des œuvres originales conçues dans une forme cinématographique (gags, scénarios), susceptibles peut-être d'être tournés. (N. D. L. D)*

Je trouve des gags mais je ne trouve pas d'emploi

Le directeur d'un grand magasin bâti près d'un fleuve a engagé un détective pour empêcher les vols que l'on commet chez lui. Il montre au détective une pièce où il pourra se transformer, elle est remplie de mannequins habillés de tous les costumes. Il s'habille en officier de marine et se colle une grande barbe noire.

Une famille pénètre dans le magasin : la mère, 5 enfants de tailles différentes et le père, qui est nain. La mère réclame un ballon pour elle et pour chacun des membres de sa famille. Ils se rendent au rayon des chaussures. Ils passent sous une planche formant comptoir, excepté le nain qui soulève la planche. La mère demande des souliers pour son fils aîné. Il s'assoient tous par rang de taille. L'aîné enlève ses chaussures

usées et les passe à son cadet qui enlève les siennes et les passe à son voisin Ainsi de suite. Le plus petit donne ses souliers à son père qui les chausse aussitôt.

L'officier de marine intéresse la femme du nain. Une conversation s'engage en haut d'un escalier.

— Je voudrais connaître votre vie de marin?

Il indique qu'il astique les cuivres, d'abord violemment, puis se souvenant qu'il est officier, doucement, avec un mouchoir. Ensuite il décrit un ensevelissement à bord. Pour les détails de l'immersion, il se sert d'un mannequin qu'après avoir penché plusieurs fois dans le vide, il balance.

Pendant qu'il parle, la femme perd sa culotte. Elle la jette au bas de l'escalier roulant qui la rapporte à ses pieds. Elle la pose sur le bras d'un jeune homme qu'elle prend pour un mannequin. Enfin, elle s'en débarasse en la fourrant dans un sac de papier qu'elle jette loin d'elle.

Des voleuses de magasins ont repéré une robe parmi une liasse d'autres robes pendues. Chacune à leur tour, elles tripotent la robe visée, la détachent du porte-manteau, la font tomber. L'une l'enveloppe dans un sac. La dernière, Thérèse est chargée de sortir du magasin avec le sac. Elle se trompe de paquet et emporte le sac à la culotte.

Le policier laisse la grosse femme et suit la petite voleuse. Sur le trottoir, il l'invite à lui remettre le sac. Il se retourne ouvre le sac, le referme. Il fait mine de le lui rendre. Il lui jette un regard enflammé et le lui reprend. Il demande en échange du sac un rendez-vous. Elle accepte. Il rend le sac et s'éloigne en se retournant. Elle ouvre le sac, et rejette avec rage la culotte.

Le Directeur du Magasin chasse le détective à cause de ses maladresses. Le détective le malmène.

Chaque fois qu'il s'arrête devant les vitrines du grand Magasin, le directeur, un petit homme rageur, éteint toutes les lumières.

Le lendemain le détective court au rendez-vous de la petite voleuse. Il ne se rappelle plus sous quel aspect elle le connaît.

Il passe devant elle avec une figure différente à chaque fois. Enfin, c'est la grande barbe noire qui le fait reconnaître. La petite voleuse l'emmène chez son père qui est un pirate du fleuve.

Dans la maison, la mère de la petite voleuse et beaucoup de petits enfants. Ils se sauvent effrayés à l'aspect du policier qui est armé d'un sabre de marine.

Il se laisse désarmer par les enfants. Ils portent ses armes à leur père qui paraît alors. Il a un aspect effrayant. Il tient un trident.

La jeune fille présente comme son fiancé le détective, car elle voit que son père est prêt à lui faire un mauvais parti.

Elle l'embrasse quand son père regarde. Elle le repousse dès que son père ne regarde plus. Pour l'embrasser à son aise, le policier l'entraîne devant la chambre de son père et tient la porte avec son pied, pour qu'elle ne la referme pas.

On part pour une expédition. La barque est prête.

La femme du pirate est à l'une des extrémités. Elle donne le sein à un petit enfant.

Ensuite vient le pirate, énorme, puis trois aides et le jeune détective.

Quand la femme donne à son petit le sein droit, toute l'embarcation penche à droite, à gauche quand elle donne le sein gauche. Ce sont les pirates qui, gênés pour voir la dame par la carrure du mari se penchent tous en même temps. La barque chavire.

Ils regagnent à la nage la rive. Le détective n'a plus de barbe. Le pirate fronce les sourcils. Il devine un espion. Il se lance à sa poursuite. Le détective est assez heureux pour s'échapper. Sous un pont, il trouve un pauvre avec qui il change de costume. Il retire de ses poches un étui à cigarettes et un portefeuille. Mais, quand il s'agit de les mettre dans les poches des haillons qu'il a obtenus du pauvre, ces objets glissent à terre par deux fois. Il prend une cigarette et abandonne le reste au pauvre.

Le pirate aperçoit ce faux pauvre. Il croit reconnaître le détective et le suit.

Le détective est obligé de mendier sous l'œil du pirate.

Il sonne à la porte d'un propriétaire qui travaille sur son toit. Cet homme se fâche et s'avance un peu pour injurier le pauvre. Il glisse, il est retenu par miracle, la tête en bas. Tous les sous qui sont dans sa poche tombent aux pieds du faux mendiant qui les ramasse et s'éloigne. Le pirate le suit. Alors commence une série de refus, injurieux à toutes les portes. Il en évite une. Mais, à cause du pirate, revient en arrière, sonne et reçoit un seau d'eau à la figure.

Le fleuve enflammé.

A ce moment un bateau citerne empli de pétrole coule sur le fleuve.

Le tronçon de courant envahi par le pétrole est délimité par deux bouées qui descendent au fil de l'eau. Elles approchent de la ville. L'ordre est donné aux habitants d'éteindre tous les feux. Sur le champ de foire, une femme qui avale le feu : Mlle Bouche-à-Feu, continue ses exercices. Autour d'elle, on voit un prêtre qui achève de lire son bréviaire, un pharmacien qui retire un éclat de l'œil d'un malade, etc.

C'est alors que le détective demande du feu à un passant. C'est un vieux monsieur très correct. Il retire sa cigarette de sa bouche et l'écrase

sous son pied. Un petit train sur route s'arrête non loin du mendiant. Il s'y précipite et demande au chauffeur la permission d'allumer sa cigarette. Le chauffeur s'empare du tuyau d'eau d'une citerne et noie son foyer.

Le détective voit une vieille femme portant avec précaution une bougie dans un haut de forme. Elle se dirige vers une maison aux volets fermées. Devant la porte, une table couverte d'un drap noir porte un registre ouvert Le détective saute sur la femme, l'assomme, la traîne derrière la maison, la bougie à la main. A ce moment, surviennent des hommes et des femmes vêtus de noir. Le détective pose la bougie sur sa tête et se coiffe du chapeau. La cire coule sur sa figure. Les arrivants qui pleurent aussi viennent lui serrer la main avec compassion. On ne cesse de défiler devant lui. Soudain, le chapeau prend feu. Le détective le jette. Il tombe dans le fleuve juste après le passage de la bouée indiquant le danger. Le détective se sauve. A peine est-il entré dans un bistro qu'un mégot tombe sur son épaule et se met à le brûler. Au moment où il ôte précipitamment sa veste, les policiers font irruption. Ils croient qu'il s'apprête à lutter. Il est roué de coups et on lui passe des menottes dont un des fers est fixé au poignet de la femme de la foire qui avale du feu. Ils parviennent à s'échapper. Pour dissimuler leurs menottes ils s'emparent d'une petite fille et la forcent à s'asseoir sur leurs mains jointes. Puis ils l'abandonnent. Le détective perd un de ses souliers dans le sable du bord du fleuve. En essayant de le reprendre il perd l'autre. A ce moment, ils aperçoivent deux vélcs, appuyés contre un mur. Mais la femme ne sait pas monter à bicyclette. Elle entraîne le détective dans des taillis sur un terrain accidenté où les vélos ne se risquent pas. Chacun lève le bras au-dessus des obstacles qui les séparent. Ils entrent dans l'eau avec leurs vélos. Les deux lanternes sont allumées. Ils pédalent dans la zone dangereuse, le détective s'aperçoit qu'il y a du feu dans la lanterne. Il allume sa cigarette.

Ils quittent le fleuve, ils regardent passer le courant. Un vagabond demande du feu au détective. Il refuse et jette à l'eau son mégot. L'eau s'enflamme.

JEAN AURENCHE.

LA REVUE DES FILMS

ALIBI, par ROLAND WEST (*Schenck-United Artists*).

Un critique américain cherchant à louer brièvement *Alibi* trouva l'expression « élégant mélodrame ». J'adopte volontiers cet assemblage de mots et vous demande de prendre les termes « élégant » et « mélodrame » dans la meilleure part. *Alibi* est en effet une œuvre dramatique dans laquelle sont accumulées les situations violentes et les péripéties imprévues, mais l'expression n'en est jamais emphatique ni grossière.

J'ai trouvé simplement dans ce film, conduit par les fatales nécessités d'une histoire terrible, des hommes en face d'autres hommes, des hommes et des femmes qui luttent, aiment, attaquent, se défendent, rusent, trahissent, exposent leur existence, jouent et savent jouer le jeu de la vie, tout en demeurant esclaves des règles implacables de ce jeu.

Chick Williams vient de sortir de prison. La femme qui l'aime déteste les provocations, les pratiques et les manœuvres traîtresses des gens de la police ; fille d'un policeman, elle est payée pour s'y connaître. Chick est pour elle une victime des lâches traquenards des amis de son père, mais le prestige du danger couru, l'obscur pittoresque du joli coup doivent l'aider, dans son admiration amoureuse, à ne pas chercher les preuves compliquées et solennelles de son honnêteté. Contre sa brute de père, contre Glennon, un détective qui désire l'épouser, contre Mac Gann, un mouchard de la secrète qui simule habilement l'ivresse dans les milieux où le crime est luxueusement organisé, elle cherchera jusqu'à la dernière seconde à sauver du filet policier le beau bandit qu'est Chick. Et, du même coup, par petites défaillances, par manque de flair, d'autorité, parce qu'aussi son amour n'est sans doute pas assez fort, elle contribuera nettement à sa perte.



United Artists

Sur une sorte de scène violemment eclairée, pendant que l'on prend leur signalement et leurs empreintes digitales, les prévenus sont présentés

Chick Williams, à bout de ruses, d'audaces et d'alibis, aurait finalement besoin de toute sa force physique pour échapper aux flics. Épuisé par les pires tortures morales, les menaces ignobles mises en scène avec le talent qu'il faut désemparer un homme, amollir sa volonté, il n'aura pas l'élan nécessaire pour toucher solidement le toit de l'immeuble voisin. Après un pareil saut, évadé des intimidations mensongères et déprimantes du sergent Glennon, évadé de ses propres minutes de lâcheté, il lui aurait fallu pouvoir dormir douze heures à la file, — exténué, il ne met pas toute son énergie à foncer de nouveau en avant, il laisse son poids l'entraîner en arrière, la peur le saisir, il tombe de la hauteur de tous les étages. Le rôle de Chick Williams est joué par un très bel acteur : Chester Morris.

Le véritable *Alibi* est entièrement parlé. Mais l'*Alibi* silencieux n'est pas un arrangement de fortune : Roland West l'a recomposé avec le même soin et la même maîtrise volontaire que l'original. Privée d'effets, sonores saisissants, privée du ton rauque des paroles vitales, essentielles directes, des mots qui ne peuvent être autres s'ils viennent de ces êtres sauvages, de ce traître mielleux, la version silencieuse simplifie encore le caractère des personnages, supprime des explications parfois superflues : il nous plaît de ne rien connaître de ces gens dont aucune réaction maintenant ne nous sera cachée.

Ce que révèle Roland West des procédés de la police américaine est édifiant ; il est probable que nous aurons l'occasion d'en parler d'une façon détaillée dans peu de temps.

J. G. AURIOL.

LES FOLIES FOX 1929 (*Fox Movietone Folies of 1929*), par DAVID BUTLER et MARCEL SILVER. Dialogue par William K. Wells. Paroles et musique de Con Conrad, Sydney Mitchell et Archie Gottler (*Fox*).

C'est la première revue de cinéma. Depuis, toutes les compagnies ont fait la leur et je crois que l'on peut espérer beaucoup de celle de Charles Reisner, *Holywood Revue of 1929*. Bien qu'on en ait confié l'exécution à des gens de cinéma, les *Folies Fox* sont exactement du même type que les revues de Broadway : tableaux grandioses, filles splendides, costumes raffinés et déshabilleurs, comiques nègres, animés par la musique la plus excitante du monde.

Cependant les meilleurs moments de ce charmant spectacle n'auraient pu être réalisés autrement qu'au moyen du film parlant. Mais j'espère

qu'à l'instar de Méliès, qui, en premier lieu, découvrit dans le cinéma un moyen magique de perfectionner ses illusions scéniques, les auteurs de revues sur pellicule vont enrichir à la fois le music-hall et le cinéma. Je souhaite que, pour les *Folies Fox 1930*, les metteurs en scène prennent toutes les libertés, qu'ils abandonnent pour présenter leurs personnages, leurs tableaux, l'excuse inutile, déplacée la fois suivante, de l'atmosphère d'un music-hall — où il est convenu qu'on lance une revue folle à laquelle nous avons le privilège d'assister de tous les fauteuils à la fois, munis d'un jeu de jumelles variées. Je voudrais qu'on ne cherchât plus à rendre complaisamment le pittoresque fragile et haute-couture des décors des Ziegfield-Folies ou du Casino de Paris. Je demande qu'on mette dans les prochaines Folies de cinéma la même vie continue que dans les films sportifs les plus directs ; que le tableau situé au fond des mers soit réalisé en prises de vues sous-marines ; que l'on prenne la peine d'installer sur le sable californien une vraie plage avec des tentes, des plongeons et des aquaplanes ; je voudrais des décors solides avec des meubles, des portes qui ferment, des décors de comédie dramatique dont le style s'accorde subitement avec la chanson de Sue Carol et où, malgré cela, on aura prévu la place où pourront danser une douzaine de filles — à moins qu'on ne les transporte tout à coup dans une prairie parquetée. Je ne veux pas enfin que les profiteurs de l'inflation artistique introduisent dans le cinéma — si propre malgré tout — leurs stylisations de carton, leurs misérables trouvailles à la mode d'un soir imbibé de vodka.

Les *Folies Fox* nous donnent d'ailleurs de l'espoir. La revue, par exemple, ouvre sur un rideau qui représente une énorme portée musicale. Bientôt la première note emplit l'écran à elle seule : une charmante fille apparaît dans le cercle et donne le *Do*; les autres notes sont ensuite révélées de la même manière, une par une, toutes charmantes et surprenantes. Puis, quand la diagonale achevée, on revient à la vue d'ensemble, une chanson éclate, en chœur aux sept fenêtres de la gamme.

Il sortira de l'excellente partition de Conrad, Mitchell et Gottler une série d'airs familiers, en particulier, le *Breakaway* qui est successivement dansé et chanté par Sharon Lynn, Sue Carol et une jeune négresse. Sharon Lynn possède une chaude voix triste que l'on écouterait longtemps. Sue Carol chante avec la maladresse la plus adorable et ses belles jambes musclées sont faites pour la danse. Sue Carol, Sharon Lynn et le gentil David Rollins sont les seuls qui viennent du cinéma ; ces acteurs qui ont dû en quelques jours s'improviser fantaisistes de music-hall et apprendre à parler pour le microphone ont une supériorité évidente sur les professionnels, — ils chantent sans entonner, triller,

vocaliser, ils dansent comme n'importe qui aiment danser tout seul dans sa chambre, ils parlent comme on parle.

A part un chanteur sérieux qui, déguisé en japonais ridicule et juché sur une tour, a pour mission de dégoûter de l'air d'opéra ceux qui hésiteraient encore à l'être, les autres personnages, venant de la scène ceux-là, sont très sympathiques. Dixie Lee, avec une attirante discrétion, chante un air joliment mis en scène, *Why can't I be like you.* Lola Lane lance d'une voix émouvante et sûre le *Big City Blues*, contre un fond obscur de foule confuse et gigantesque, jacassant en sourdine, dont on a ménagé adroitement les apparitions et les transformations.

Il y a aussi *What's you, Baby*, chanson drôle qui permet à Sue Carol de nous attendrir une fois de plus et à une petite fille déjà chanteuse et dame et à un petit garçon encore ourson qui grossit sa voix à l'aide de grimaces irrésistibles d'exécuter un duo qui fait rire sans provoquer du même coup les détestables apitoiements d'usage.

Il y a encore *Walking with Susie*, chanson située dans un quartier nègre, un passage « féerique » en couleurs, quelquefois joli dans les premiers plans, des jeux photographiques par moments malséants, par moments plaisants et enfin une foule de jolies trouvailles et de filles, belles, longues, fraîches et savamment mises en valeur.

La mince histoire qui conduit le film gêne peut-être un peu la revue, mais elle permet au nègre Stepin Fetchit de participer à une série de gags impayables où il joue avec grâce de sa voix douce, traînante, mélodieuse, polie par quatre générations d'esclaves paresseux. Et, après tout, la mince histoire en question n'est pas si mauvaise en elle-même quand on se souvient qu'un jeune homme y paie 50.000 dollars un théâtre pour en mettre sa petite amie à la porte et que, lorsque les machinistes se mettent en grève, on fait faire leur travail par les créanciers de l'établissement.

J. G. Auriol.

LA FEMME AU CORBEAU (The River), par FRANK BORZAGE (*Fox*). d'après un roman de TRISTRAM TUPPER

Tout cela n'est mystérieux qu'à force d'être simple. C'est l'histoire d'un jeune homme clair comme l'eau de roche, qui vient du fin fond de la brousse avec une péniche, un cœur sauvage et des idées puritaines et d'une jeune femme échouée dans une cahute au milieu d'une forêt, avec une malle de linge de soie et un regard cerné par toutes les aventures de l'amour. Elle est pratique, la vie lui a durci le cœur. Elle connaît les exigences de sa chair. Elle offre son corps au jeune homme. Il lui offre des légumes secs. Il l'aime, et comme il est simple et sain, il la désire. Elle a un peu peur et un peu de remords. Mais c'est un rude lutteur, le garçon. Le bonheur, ça se prend.

Puisqu'il est l'auteur de *l'Heure suprême* et de *l'Ange de la Rue* Frank Borzage se voit contester par d'aucuns la responsabilité de la *Femme au Corbeau*. Le film américain *The River* sert, paraît-il, une moralité de l'ordre de celle de *Weary River*. Au bout du fleuve rédempteur, symbolique, biblique, etc., il y aurait un pasteur et ses prêches. A qui donc doit-on alors le corbeau voletant autour de Mary Duncan, les haricots envoyés au fond du fleuve puis repêchés, Farrell coupant les arbres, Mary Duncan ouvrant son peignoir et se couchant nue sur son amant, enfin tout ce que le public des Ursulines trouve si ridicule?

Il paraît que *Chang* est un film de truquage, que ce n'est pas Lupe Velez qui chante dans *la Paiva*, que Douglas Fairbanks se fait doubler dans toutes les scènes acrobatiques de ses films. Que les gens bien renseignés nous foutent la paix.

Avec les films de Keaton et de Langdon, avec *la Chair et le Diable* et *le Vent*, *la Femme au corbeau* est un des rares films où le visage de l'amour nous émeuve dans sa vérité.

PIERRE VILLOTEAU.

LES DAMNÉS DE L'OCÉAN (The Docks of New York), par JOSEF VON STERNBERG (*Paramount*).

Les chauffeurs d'un grand navire dont on montre le dur métier au début du film et d'entre lesquels sort un homme inoubliable, George Bancroft, sont pour messieurs les titreurs — ces amateurs de bijoux faux et



George Bancroft, personnage de Sternberg dans ***The Docks of New York.***

PARAMOUNT

lourds — des *Damnés de l'Océan*. Ne vous fiez surtout pas à ce titre grotesque et laissez-moi restituer son titre original, *les Docks de New York* à la très belle histoire de Josef von Sternberg.

Les personnages ne sont plus les mêmes là que dans *les Nuits de Chicago*, ils n'essaient plus d'amadouer la fatalité, de ruser avec la violence des événements et des sentiments par les jeux les plus fins : ils subissent directement leur destin, sans abandon, sans bravoure, avec lourdeur, avec une telle innocence qu'ils se sentent certainement libres.

L'histoire de ces gens est aussi imprévisible pour eux que pour vous : le soutier George Bancroft débarque un soir à New York avec l'intention de ne pas perdre l'unique nuit d'escale qu'il a devant lui. Ici, plus de cassages de gueules humoristiques, nous sommes loin des impayables aventures d'*A Girl in Every Port* ou des dégâts traditionnels de l'ivresse maritime. Bancroft a la gravité de l'homme simple et fort dont le seul souci est de trouver un entourage digne de lui ; il n'étale pas sa force surprenante, il en profite avec joie ou l'utilise pour satisfaire son goût d'une certaine ordonnance des choses. Il repêche une fille malheureuse qui s'était laissée glisser dans l'eau sombre d'un bassin, il la prend sous sa protection, la soigne, la distrait, la pare et la remonte un peu en lui faisant ostensiblement l'honneur de son amitié, et aussi en lui en donnant des preuves ; et un amour désespéré naît chez Betty Compson pour ce chic type. Sentant sa défiance, Bancroft pense à lui donner une joie réconfortante en l'épousant sur-le-champ. On va chercher Hymn-Book Harry, le pasteur du port, et le mariage a lieu dans le cabaret du Sandbar Hôtel au milieu des rires, des huées et du dégoût égoïste, mais attendri, que toutes les poules et les hommes qui sont là ont pour ce couple. Cet espèce de pari que jouent Bancroft et Betty Compson cache un admirable amour auquel ils essayent d'échapper, mais qui éclate aux yeux de la triste assistance. Betty, confusément, se sent sauvée, mais, au matin elle ne parvient pas, malgré le secours des événements, à empêcher son amant d'aller reprendre son poste de chauffeur. A bord, à la premier observation d'un chef, il se jette à la mer et regagne les docks à la nage ; il retrouve sa femme au tribunal, où on lui demande d'expliquer un vol qui ne demande pas d'explications ; soixante jours de prison vont le séparer d'elle; ils se quittent sur une promesse.

Pas un instant dans cette histoire, il n'est tenu compte de règles de la morale établie : le cœur, le plaisir, l'orgueil, le sens de la dignité personnelle seuls commandent aux êtres qui y vivent.

J. G. Auriol

DANS LA SALLE

QUAND LE PUBLIC RIT

Le public français n'a pas beaucoup d'humour, mais il aime bien rire.

Il a une notion particulière et très odieuse du comique qu'on peut ramener à ceci : moquerie et rigolade.

Ou bien il se moque avec un talent précis, mesuré, ordonné, élégant, piquant, mordant, discret et savoureux, ou bien il rigole à corps perdu, à grandes lampées, et se tapant les cuisses, insoucieux, victorieux, heureux de vivre, content de lui et des autres.

Le public français ne rit pas seulement quand il est en gaieté, mais encore et surtout quand il ne comprend pas. On s'en tire comme on peut.

Il n'a aucune curiosité (si ce n'est celle qui, dans son esprit gaulois, est indissolublement liée à l'épithète malsaine); il n'a aucune inquiétude; il n'a aucun désir d'aller ailleurs et de voir un peu plus loin : ce qui n'est pas de son domaine, ce qui passe les limites de son coquet jardinet de petit rentier banlieusard, il le juge immédiatement, sans hésiter, barbare, inutile, grotesque et dangereux. Il tourne les talons, hausse les épaules, enfonce *ses* mains dans *ses* poches... et rit. Un type à qui on ne *la* fait pas, essayez donc un peu, pour voir! vous perdez votre temps, il est plus malin qu'il n'en a l'air, il vous a vu venir. Rira bien qui rira le dernier et vous pouvez être sûr que ce sera toujours lui.

Un bon dîner favorise cet état de suprême jouissance qu'est la rigolade franche et saine, et, comme le plus souvent, c'est après le dîner qu'on va au cinéma, quel que soit le film, on s'en paye une tranche; d'autant plus qu'on ne va pas au cinéma tout seul, que plus on est de fous, plus on rit, pas vrai? et qu'il faut briller auprès des amis à qui on a promis une bonne soirée, lesquels, en retour, riront plus fort que vous par politesse, pour vous remercier, et le rire étant, paraît-il, communicatif, on n'en finira plus, on s'amusera tant et tant qu'on se promettra de recommencer bientôt, et ainsi de suite.

Donc, on rit beaucoup au cinéma, même quand il s'agit de films tels que :

Un Chien Andalou, de Louis Bunuel ; la Femme au Corbeau, de Frank Borzage ; ou la Symphonie nuptiale, d'Eric von Stroheim.

On peut détester le Chien Andalou, on peut en avoir furieusement horreur, on peut être malade, on peut hurler, on peut s'évanouir, il est prouvé qu'on peut rire aussi : l'œil soigneusement fendu par une lame de rasoir bien aiguisée, la main trouée, la main coupée, les ânes saignants sur les pianos, autant d'éclats de rire dans la salle, surtout parmi les femmes. Les hommes, eux, s'ennuient plutôt ; ce qu'ils trouvent drôle, c'est que l'homme qui tombe blessé meurt en caressant le dos d'une femme, venue on ne sait d'où. On ne sait plus quoi inventer ! Ce film est absurde (exactement, mais il faudrait s'entendre) absurde d'un bout à l'autre. Et les sous-titres : Huit ans après, Seize ans avant, Au printemps ! On ne sait plus où on en est.

Le rire hystérique qui accueille *Un Chien Andalou* est, somme toute, plus explicable que celui soulevé par *La Femme au corbeau.* Il faut dire que « l'élite » qui fréquente fidèlement cette salle y vient toujours dans l'espoir du scandale de bon ton, se rappelant avec délices le temps héroïque des débuts, quand on lui offrait en spectacle tout un enterrement avec des couronnes de pain autour du cou galopant à la poursuite du corbillard. Ces amateurs d'art dernier cri, bien informés et toujours à l'affût de la mode, rebelles tout d'abord et peu à peu soumis, sont actuellement déroutés. Il se passe des choses mystérieuses, incompréhensibles, dans cette maison de confiance : on y voit des films d'une banalité déconcertante et que cependant la critique la plus autorisée déclare être des chefs-d'œuvre.

La Femme au Corbeau est de ceux-là, décevant et génial, à ce qu'on dit.

D'abord, ce n'est pas de l'avant-garde, mais une simple histoire d'amour de rien du tout, des êtres humains comme vous et moi, des choses telles qu'on en voit tous les jours ; pas de technique, cette vénérée technique qui fait du cinéma un art difficile, plein d'intérêt et de promesses.

Heureusement que le sujet est assez « scabreux » et que le metteur en scène n'a pas reculé devant certaines « crudités » — ce qui sauve le film. De plus, « il » est sympathique, « elle » est un beau brin de fille qui n'y va pas de main morte, comme disait ma voisine.

On sourit d'abord, quand l'admirable Mary Duncan presse sa poitrine de ses deux mains en pensant à l'homme qu'elle attend. Dès ce geste, l'attention est éveillée et le rire gagne progressivement. On rit de plus en plus haut. Quand Charles Farrell se met à abattre des arbres sous la neige en criant à Mary Duncan qu'il la veut et qu'il l'aura, qu'il ne craint pas son amant, qu'il ne craint personne parce qu'il l'aime, on se tord ; quand elle s'étend sur lui, inanimé, glacé, raide comme un mort, pour essayer de le réchauffer, on se pâme de rire, on en pleure, on en bave.

A la fin, toute l'assistance a la mine réjouie et l'œil allumé. J'ai entendu un monsieur, type conventionnel et démodé du bourgeois cossu : gros yeux, grosses moustaches, grosses mains, gros ventre à grosse chaîne de montre, dire à sa supposée moitié extrêmement élégante et d'une rare distinction : « Ça t'a mise en train, tout ça, hein ? » (*sic*). Elle a souri.

Pour la *Symphonie nuptiale*, c'est autre chose. Les spectateurs, pris au dépourvu, voient tourner en ridicule, bafoué, renversé et lourdement, grossièrement, brutalement, tout ce qu'ils aiment et respectent.

Ici, ce sont les hommes surtout qui rient ; ils rient par devoir, par raison, par acquit de conscience, par bravade, au nom de ce qui leur est cher, au nom de leurs épouses, au nom de leurs enfants, au nom de leur morale ; pour bien prouver qu'ils n'ont pas peur, qu'ils ne sont pas ébranlés dans leurs inamovibles convictions, que tout cela est faux, archifaux.

Pourtant, malgré leurs efforts et leur rire, cette charmante opérette viennoise les trouble ; ils se sentent mal à l'aise. Stroheim tape dur, il ne lâche pas prise, il insiste, il va jusqu'au bout, impitoyablement.

Comment se défendre ? Comment lui résister ? En riant, bien sûr, et on rit délibérément, courageusement, à tort et à travers.

On rit parce que le jeune officier embrasse les femmes de chambre de sa mère, parce que la mère embrasse son grand fils avec un plaisir non dissimulé, parce que le père s'enivre dans une de ces maisons dites closes, parce que le jeune officier délaisse, pour une grosse dot, la petite qu'avait séduit son bel uniforme, parce que la mariée est infirme, parce que les parents sont bien contents du mariage, parce qu'il pleut, parce que le boucher coupe de la viande et que les arbres sont en fleurs.

Au fond, tout ça, c'est bien « boche » ! Pensée réconfortante.

Nous reprendrons de temps à autre cette chronique des films qui en France deviennent hilarants.

J. BOUISSOUNOUSE.

REVUE DES PROGRAMMES

MARIVAUX. — *Mélodie du Monde*, par Walter Ruttmann, excellent film de recherches sonores. *Mickey Virtuose (Opry House)*, film génial de dessins animés musicaux.

AGRICULTEURS. — Reprise du *Vent* de Victor Seastrom.

DIAMANT. — *Paris Cinéma* par Pierre Chenal : film ingénieux et honnête qui apprend de la façon la plus intéressante comment sont faits les films en France.

MADELEINE. — *The Broadway Melody*, le meilleur exemple de cinéma parlant américain que l'on puisse voir pour l'instant à Paris.

ARTISTIC. — Reprise d'*Ombres Blanches*, par W. S. van Dyke.

MAX LINDER. — *L'Arche de Noé* : 20.000 figurants !!!

ACTUALITÉS





CERÉMONIES





RELIGIEUSES

REVUE DES REVUES

CROYANT BIEN FAIRE

Un Chien andalou a enfin permis à nos critiques, — qui dans un métier où l'on ne peut tous les jours prouver sa culture, se montrent néanmoins en toute occasion si éminemment stomacaux, — d'écouler un vieux stock de ce vocabulaire psychanalytique tout de même si indigeste, et d'indiquer aussi qu'étant mondains ils avaient parfois entendu parler du surréalisme.

M. Alexandre Arnoux aime ça sans savoir pourquoi, et croit cependant comprendre ; il en profite pour mêler quelques considérations ethnographiques aux lieux communs d'un bon sens qui prend feu : « Le sujet du *Chien andalou*, je ne saurais guère vous en parler en connaissance de cause. Après deux projections, il m'échappe encore à demi ; la faiblesse de mon intelligence me procurera sans doute le plaisir d'une troisième. Sachez que c'est matière à la mode, matière freudienne. Le refoulement, l'acte avorté, la perversion sexuelle, la libido, le transfert, les complexes coulent à pleins bords. J'aperçois force symboles : le cycliste, la main coupée, qui signifie probablement l'accession à l'amour normal, le duel des deux âges de l'homme, les pianos chargés des âmes en décomposition que le héros traîne comme son passé, la cassette, le boîteux. Pour les débrouiller et les mettre en ordre, j'y renonce. L'accumulation du mystère finit par provoquer l'indifférence de l'esprit. Qu'une image obscure enveloppe les personnages, on essaie d'y pénétrer. Que l'ombre les détruise et les noie, on s'en accommode aisément et on ne vit plus que pour le jeu visuel. » (*Nouvelles littéraires*).

La comtesse de Beaumont, elle, a vu et senti bien des choses :

« Toute la complexité d'une âme moderne, tout le dynamisme de la race espagnole chargée d'un long atavisme, imprégnée du mysticisme résultant de nombreuses générations religieuses, il les traduit avec une puissance de rêve extraordinairement profonde. Bunuel a su donner une impression de plénitude... d'avoir été très loin dans le sens de la vie... et il arrive à une impression uniquement sensorielle qui relève presque de l'odorat... » (*Gringoire*).

C'est un plaisir de s'adresser à un public aussi docile, aux sens si souples, et enclin à l'essor de l'imagination.

On ne savait, tout bien pesé, quels étaient, des articles résolument hostiles, ou des efforts de bonne volonté, les plus dégoûtants, lorsque M. Jean Vincent Bréchignac a résolu la question en écrivant pour sa part le pour et le contre :

Le blanc...

Rien n'est plus sympathique qu'une erreur d'enthousiasme ou une manifestation de révolte provisoire de la part d'un homme jeune. Mais il est des détours assez peu dignes de sympathie. En appliquant au cinéma des méthodes chères à tout un monde déformé par Montparnasse et en spéculant sur l'orientation générale d'un groupe où le scandale est théoriquement admis comme une nécessité, l'auteur du *Chien andalou* s'est placé, somme toute, sur un terrain relativement facile. *(Pour Vous).*

Le noir...

C'est un véritable coup de poing en pleine figure. M. Bunuel a un tempérament qui, pour être brutal, n'en paraît pas moins fort et agressif. Il réussit à nous enlever à nous-mêmes et à nous faire vivre dans tout un monde d'inexprimé rendu sensible par un film. Freud y a sa part, de même que les théoriciens d'un abandon à une sorte de grâce spéciale pour visionnaires.

J. B. B.

VANITY FAIR (Novembre 1929).

Pour terminer un article badin et impatient (*sic*) sur le cinéma parlant dans lequel il déclare, entre autres choses, qu'avec le film dialogué le gros-plan devient non seulement inutile (?) mais stupide, le critique dramatique américain George Jean Nathan découpe dans le *Los Angeles Examiner* la note suivante :

« On aurait dit une petite émeute l'autre nuit au Roosevelt Hotel quand tous les danseurs quittèrent le Salon Fleuri pour se rassembler autour d'un tableau exposé dans le foyer. Charles de Ravenne, âgé de 16 ans, en est l'auteur. Il avait 13 ans quand il commença cette peinture, qui représente la *Retraite de Russie* et où l'on voit autour de Napoléon, sur le champ de bataille, les grands acteurs d'Holywood. Ils sont tous là : Douglas Fairbanks, Clive Brook, Adolphe Menjou, Marion Davies, Eric von Stroheim, William Powell et Charlie Chaplin. Le garçon a un talent indéniable, car la ressemblance des acteurs est réellement des plus intéressantes. Le jeune Ravenne n'a jamais étudié l'art. »

FILMGEGNER VON HEUTE, FILMFREUNDE VON MORGEN,

par Hans Richter (Verlag Hermann Reckendorf, Berlin).

Hans Richter, dont on n'a vu à Paris qu'un film, *Un essai* (*Film studie*), aux Ursulines vient de faire paraître un livre, où il expose ses théories.

Livre extrêmement intéressant, surtout par le choix très intelligent des exemples photographiques et par une mise en page étonnante.

Le grand mérite du livre *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen.* (Ennemis du cinéma d'hier, amis du cinéma de demain) est avant tout d'être un parti-pris sympathique pour un travail plus uni, plus réglé, un travail collectif tel qu'il est mis en pratique dans les cinémas russe et américain.



Vormittagsspuck, par Hans Richter.

Je ne me fais pas d'illusions sur les autres théories qui y sont exposées, elles redisent, quelquefois sous une forme plus originale, de vieilles vérités. Néanmoins, c'est un livre digne de l'attention de tous ceux que les recherches sincères intéressent.

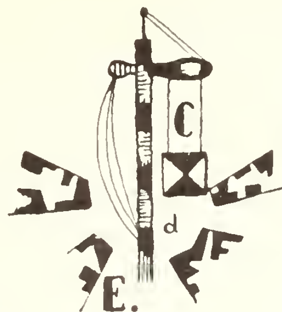
Je signalerai par la même occasion le film de Richter *Vormittagsspuk*, sans doute la meilleure réussite de ce réalisateur qui se confine parfois dans les limites assez arbitraires du film abstrait qu'il oppose au film joué. Mais dans *Vormittagsspuk* (fantômes dans la matinée), avec un humour délicieux et frais, il a su nous amuser sans nous forcer à voir qu'il se sert très habilement d'une technique remarquable. Ce film devrait être montré en France, car il nous ferait connaître les qualités d'invention personnelles de Richter mieux que ne l'a pu faire le déjà vieux *Filmstudie*.

JEAN LENAUER.

Paris. — Imp. PAUL DUPONT (Cl.). — 39.11.29. Le Gérant : ROBERT CABY

*

RIBEMONT DESSAIGNES
GOTTFRIED BENN
BLAISE CENDRARS
HENRY MICHAUX
L. PIERRE QUINT
ISAAC BABEL
F. DIVOIRE
PH. SOUPAULT
CH. A. CINGRIA
TRISTAN TZARA
JEAN TOOMER
JEAN LURÇAT
PAUL ROSSET
ANDRÉ SALMON
ILYA EHRENBOURG
BRUNO BARILLI
G. LIMBOUR



1

GIORGIO DE CHIRICO
R. GOMEZ DE LA SERNA
LILIKA NACOS
F. PICABIA
M. L. GUZMAN
RENÉ DAUMAL
JEAN GIONO
WILLIAM C. WILLIAMS
MICHEL LEIRIS
P. MAC ORLAN
BORIS PILNIAK
JEAN SYLVEIRE
PIERRE MINET
NATHAN ALTMANN
ROBERT DESNOS
CARADOC EVANS
GABRIEL BOUNOURE

2

BIFUR

G. RIBEMONT DESSAIGNES

EMMANUEL BERL
JAMES JOYCE
HENRY HOPPENOT
E. HEMINGWAY
GEORGETTE CAMILLE
Cte DE PERMISSION
VICTOR CHKLOWSKI
ALEJO CARPENTIER
MARC BERNARD

3

HOLDERLIN
DARIUS MILHAUD
P. R. STEPHENSEN
GEORGES NEVEUX
M. ANDERSEN-NEXO
ROBERT DE GEYNST
RUDOLF KAYSER
R. ARON & A. DANDIEU
MASSIMO BONTEMPELLI

SOUS PRESSE : 4e N°

TEXTES DE

GIRAUDOUX :: DOEBLIN :: A. MALRAUX :: BUSTER KEATON :: DELONS :: PAVLENKO :: GILBERT LECOMTE :: BOPP, etc.

AUX ÉDITIONS DU CARREFOUR, 169, B^RD S^T-GERMAIN
PARIS VI — TÉL. LITTRÉ 0-79 — C.C. POSTAL : 875-92

LE NUMÉRO 20 FRS

ABONNEMENTS

ALFA LAFUMA NAVARRE : FRANCE..... 100.» UNION POST. 125.» AUTRES PAYS 150.»
VÉLIN CANSON MONTGOLFIER : FRANCE 350.» UNION POST. 400.» AUTRES PAYS 450.»

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

[illegible] — 10e Année

Directeur 1919-192. JACQUES RIVIÈRE

Directeur : GASTON GALLIMARD - Rédacteur en chef : JEAN PAULHAN

PARAIT LE 1er DU MOIS

Commencera le 1er Janvier la publication du nouveau roman de

JACQUES CHARDONNE

ÉVA

OU LE JOURNAL INTERROMPU

Publiera en 1930 le nouveau roman de

PAUL MORAND

CHAMPIONS DU MONDE

Prochainement

André GIDE. - NOUVELLES LETTRES.
André SUARÈS. - SUR LES ETATS-UNIS.
André MAUROIS. - LE PESEUR D'AMES.
Luc DURTAIN. - VOYAGE AU LAOS.
Franz HELLENS. - LE MONDE INFERIEUR.
François-Paul ALIBERT. - EN MARGE D'ANDRE GIDE.
Ramon FERNANDEZ. - LA PENSEE ET LA REVOLUTION.
André LHOTE. - JEUNES PEINTRES. N'ALLEZ PAS AU LOUVRE.
Jean CASSOU. - DE L'ETOILE AU JARDIN DES PLANTES.
André SALMON. - LES SAINTS DE GLACE.
Bernard GROETHUYSEN. - FRANZ KAFKA.

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE publie régulièrement une chronique cinématographique.

BULLETIN D'ABONNEMENT

Veuillez m'inscrire pour un abonnement de * *un an, six mois*, à l'edition * *ordinaire, de luxe* de *La Nouvelle Revue Française* à partir du 1er 19 .

	[illegible]	[illegible]	Autres Pays	
* Ci-joint *mandat-chèque* de Je vous envoie par courrier de ce jour cheque-postal de . . .	95 fr.	110 fr.	120 fr.	*Edition de luxe :* . . . . un an
Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de	48 fr.	56 fr.	65 fr.	*Edition ordinaire :* . . . . . un an
[illegible]	26 fr.	31 fr.	35 fr.	. . . . six mois

, le 19

Nom

(Signature)

Adresse

* *Rayer les indications inutiles*

Détacher le bulletin ci-dessus et l'adresser à M. le Directeur de la NOUVELLE REVUE FRANÇAISE, 3, rue de Grenelle, Paris-VIe. - Compte chèque postal : 169,33. Tél. : Littré 12-27. Adr. télég. Enerefene-Paris. R. C. Seine 35.807

Paris. — Imp. Paul Dupont (Cl.). 55 bis.12.29 Le Gérant : R. Caby

